Ioana Em. Petrescu

M[IHAI EMINESCU - POET TRAGIC

EMINESCIANA – 56

EDITURA JUNIMEA IAŞI • 1994

Ediţie'îngrijită de IOANA BOT
Directorul editurii "Junimea": ANDIANDRIEŞ Redactor de carte: CONSTANTIN DRAM Coperta de serie: Arh. GHEORGHE ANTON
I.S.B.N. 973-37-018l-5

I. MODELE COSMOLOGICE

„Dar mai ştii? N-auzim noaptea armonia din pleiade? Ştim că nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite *cade}"*
{Memento mori)

Pentru auzul interior al filozofului trecut prin şcoala pitagoreică, liniştea nu e decît o percepţie iluzorie. în realitate, universul nu cunoaşte linişte; universul este, în structura lui, muzical, pentru că structura îi e dată de legile armoniei. Ceea ce ne apare drept tăcere este doar rodul incapacităţii noastre de a percepe cîntecul etern neîntrerupt al luminilor. Părem surzi la muzica sferelor, deşi ea însoţeşte întreaga noastră existenţă, de la naştere pînă la moarte[0], trăim în inima Cîntecului Veşnic şi, tocmai de aceea, nu sîntem conştienţi că-l auzim, aşa cum, în mod normal, nu ne auzim nici inima. I se cade aşadar gîndirii să corecteze această distracţie a auzului; şi„gînditorul .pitagoreic, care vede în număr *(arithmds)* sau în raportul numeric realitatea ultimă a lumii, descoperă, pe lîngă manifestarea vizibilă a acestei realităţi (mişcarea- aştrilor), şi manifestarea ei muzicală (muzica sferelor). în întregul lui, universul pitagoreic este o imensă sferă, avînd în mijloc „ focul central" („Vatra lumii" sau „Altarul lui Zeus") şi fiind mărginit în exterior de „focul suprem". între sîmburele de foc al universului şi învelişul lui incandescent se rotesc 10 sfere concentrice, care poartă corpurile divine, însufleţite ale aştrilor[2']. Mişcîndu-se, fiecare corp celest produce o notă, a cărei înălţime e determinată de viteza rotirii astrului respectiv. Cum distanţele celor 10 sfere faţă de focul central sînt stabilite pe baza legilor armoniei, notele emise continuu de aştri se armonizează şi dau, împreună, „muzica sferelor"[3'].

Contemporan cu „crearea idealului de cultură pe care grecii îl numeau *mousike,* ceea ce implică o unire a logosului,

melodiei şi mişcării"[41], modelul cosmologic pitagoreic (primul model teoretic al universului din gîndirea europeană) propune imaginea unui univers finit, sferic şi însufleţit -o imensă fiinţă divină alcătuită în respectul legilor matematicii şi, ca atare, perfect inteligibilă. Cu unele modificări (care nu vizează însă unicitatea, sfericitatea şi caracterul inteligibil al cosmosului), această imagine a lumii rămîne valabilă pînă în secolul al OCVII-lea) Principala modificare constă în înlocuirea focului central (sau a Soarelui din sistemul heliocentric al lui Aristarc din Samos, îndepărtat precursor al lui Copernic) cu Pămîntul. Moştenind în fond schemele gîndirii mitice asupra spaţiului sacru *(Axis mundi* şi *Omphalos,* centrul lumii), geometrizate de gîndirea ştiinţifică a antichităţii, europeanul va trăi, timp de 22 de veacuri, în miezul unui univers sferic geocentric, inteligibil fie prin gîndire filosofică, fie prin elan mistic, adică în centrul cosmosului aşa cum apare el fixat în dialogurile platoniciene *Timeu* şi *Republica.* Operă a Arhitectului divin (Părintele sau Demiurgul), Universul platonician este, ca şi cel pitagoreic, rezultatul unui „calcul" matematic. Ca geometru, Demiurgul lui Platon dăruieşte trupului lumii forma sferică, pentru că sfera e figura perfectă „şi cea mai deplin asemănătoare sieşi"[5']. Cum imperativul creaţiei e perfecţiunea[6'] şi cum perfect este doar intelectul, trupul sferic al lumii trebuie să fie viu şi înzestrat cu inteligenţă divină. Cosmosul e aşadar o imensă fiinţă vie şi raţională, animată şi mişcată de Sufletul Lumii pe care Zeul „l-a plasat în centrul Universului şi l-a întins apoi de-a lungul tuturor părţilor sale şi chiar în afară, în aşa fel încît să-i învăluie trupul"[7]*. Trupul divin al Universului nu are ochi şi urechi, pentru că nu există nimic de văzut şi de auzit în afara lui; nu are nas şi gură, pentru că în afara lui nu e nici aer de respirat, nici hrană de mîncat; „nu poate pierde nimic şi nici nu poate primi nimic din afară, pentru că în afara lui nu există nimic"[81] .f^n interiorul acestui univers autarhic, cele 8 sfere concentrice ale aştrilor se învîrtesc în jurul Fusului Necesităţii şi în jurul Coloanei de Lumină care străbate Pămîntul (nucleul lumii), unindu-l cu cerul şi joacă rolul îndeplinit în gîndirea mitică de Axa lumii (Axis mundi). Pe fiecare sferă celestă se află o sirenă, care emite nota sferei respective şi totalitatea

acestor sunete dă muzica sferelor".

După separaţia aristotelică dintre materie şi formă, cosmosul îşi pierde caracterul de divinitate pe care îl avea la Platon. Dar dacă universul însuşi nu mai este un zeu, el rămîne creaţiunea zeului şi păstrează nostalgia creaţiunii faţă de creator. Mişcarea aştrilor e, de aceea, la Aristotel, rodul atracţiei pe care divinitatea o exercită asupra

materiei, rodul „iubirii" sau al nostalgiei materiei spre o altă formă[10]'. Explicaţia aristotelică este preluată şi de gîditorii creştini: la Thomas de Aquino, „motoarele cereşti" sînt îngerii -inteligenţe ce guvernează fiecare astru impunîndu-i mişcarea, expresie a unei „dorinţe intelectuale", a nostalgiei divinului[10]. Modelul cosmologic pitagoreic, cristalizat de Platon, modificat neesenţial de Aristotel, organizat şi dezvoltat de Ptolemeu, îmbogăţit - în epoca elenistică, în Evul mediu şi în Renaştere - cu elemente gnostice sau creştine, rezistă pînă în secolul al XVII-lea ca viziune a universului sferic, a cărui lege e armonia muzicală (muzica sferelor), a cărui mişcare e dansul sau rotirea ritmică a aştrilor, al cărui prim mobil este intelectul divin (Sufletul lumii la Platon, JJnu la gnostici) şi ale cănii motoare celeste sînt inteligenţele angelice, guvernînd ca suflete ale corpurilor cereşti mişcarea prin care lumile adoră intelectul divin. Dincolo de inerentele modificări „tehnice" de la o epocă la alta, modelul cosmologic sferic propune o viziune muzical-armonică şi inteligibilă a universului. în acest cosmos fiinţa umană nu se poate simţi străină, pentru că ea se ştie consubstanţială cu marea fiinţă a Lumii; chiar dacă fiinţa umană trăieşte sentimentul „romantic" al unui *exil* pe pămînt, ea are oricum asigurată certitudinea - fie şi nostalgica - a apartenenţei sale la o patrie celestă niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă. Este ceea ce mărturiseşte despre noi Platon în *Timaios:* prin cel mai înalt din cele trei suflete ale noastre, sufletul raţional, „noi sîntem o planetă, nu însă terestră, ci una cerească"; şi capul (sediul sufletului intelectual) e ca un fel de „rădăcină" a fiinţei noastre, prin care sîntem ancoraţi în pămîntul celest al patriei originare[12]'.
Pentru a abandona acest model cosmologic, care satisface atît structurile mitice arhetipale ale gîndirii noastre, cît şi imperativele raţiunii dornice să dezvăluie structura matematică a lumii, sînt necesare nu numai ipotezele heliocentrice ale lui Copernic (care nu modifică în fond structura sferică a lumii), ci şi studiile lui Giordano Bruno, experienţele lui Galilei şi, mai ales, modificarea bazelor fizicii. E un proces care se desfăşoară în secolele XVI-XVII, desăvîrşit în strînsă relaţie cu^fizica newtoniană. Cea de-a doua etapă a cosmologiei europene, care va dura pînă la revoluţia einsteiniană a fizicii, propune drept model cosmologic *mecanismul*[n)]. Giordano Bruno desfiinţează imaginea calotei sferice a lumii şi pulverizează unitatea „stelelor fixe" într-o infinitate de sisteme solare îndepărtate. Unic doar prin substanţa divină din care se compune, universul lui G. Bruno cîştigă dimensiunea infinitului[14]'. .Galilei descoperă, cu celebra sa lunetă, existenţa sateliţilor lui Jupiter, demonstrînd astfel pluralitatea „centrilor" lumii. Măsurîndu-l cu infinitul, Galilei descoperă că „nu există centru *real* al universului, nu există nici o orientare, *absolută* în lume"[15]'. Descentrarea universului duce la anularea spaţiului privilegiat central în care gîndirea mitică credea şi pe care cosmologia antichităţii îl consfinţea cu argumente geometrice. Dinamitînd metaforic vechea imagine a lumii,. Pascal definea universul ca „o sferă al cărei centru e pretutindeni, a cărei circumferinţă nu e nicăieri"[16]' şi trăia sentimentul ameţitor al unui rău de infinit. Odată cu pierderea centrului, universul îşi pierde şi caracterul etern şi incoruptibil. Descoperirea *novae-lov* de către Tycho Brache, Kepler şi Galilei dezvăluie devenirile (brusca aprindere şi apoi stingerea) materiei astrale[17)]. Substanţa cerească (la Aristotel „a cincea esenţă", mai pură decît cele patru elemente primordiale, devenită „quintesenţa"),îşi pierde puritatea ei atemporală şi intră sub regimul *istoricităţii,* al eroziunii materiei în timp.
încoronarea acestei noi viziuni cosmogonice o constituie lucrarea lui Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprung des ganzen Weltgebăudes nach newtonischen Grundsătzen abgehandelt* (1755). Universul apare acum constituit dintr-o infinitate de sisteme solare, „formînd împreună o ordine universală. Această creaţie mecanică de corpuri cereşti şi de sisteme are loc continuu, fără întrerupere şi fără sfîrşit, fiindcă aşa cum se nasc, tot astfel ele dispar, după ce ating un anumit grad de perfecţiune (...) Universul, unul şi infinit, ale cărui părţi disparente formează varietatea infinită a universurilor, este adevărata pasăre Phonix a naturii, care îşi dă foc şi arde, pentru ca din cenuşa ei să renască întinerită"[18]'. Din geometru şi muzician care înzestrezi cosmosul cu inteligenţă şi suflet, demiurgul devine o pură inteligenţă mecanică, abstractă, retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, naşterea şi ruinarea lumilor. A lumilor în care, aşa cum nu există spaţiu privilegiat, nu există nici destin privilegiat; a lumilor îm care - o spune newtonianul Pope-
Cauza universală
înfăptuieşte totul prin legea generală

Cu ochi egal priveşte, ca Dumnezeu a toate, Eroul care piere şi vrabia care cade[19]'.
Afirmaţia lui Pope face vizibilă o implicaţie fundamentală a modelelor cosmologice: odată cu trecerea de la modelul sferic la modelul mecanic, s-a schimbat nu numai forma universului, ci şi locul fiinţei umane în lume, sentimentul raportului dintre fiinţă şi univers. în fond, ca orice model teoretic, modelele cosmologice au o valoare ştiinţifică relativă, de ipoteză; ele au însă, în schimb, o valoare ontologică absolută. Este ceea ce ne-a determinat să insistam asupra modelelor cosmologice pe care le vom numi, convenţional, *platonician* şi *kantian,* ca asupra a două modalităţi diametral opuse de concepere a situaţiei fiinţei în lume.
Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depăşind în adîncime nivelul conştiinţei teoretice (ştiinţifice), dar şi nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmogonice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei *în lume,* a

raporturilor originare pe care fiinţa le stabileşte cu universul. Aşa cum, pentru Lucian Blaga, o cultură sau un poet se defineşte printr-o „vîrstă adoptivă", „un sex adoptiv" sau printr-un personaj („Eu") adoptiv („eul adoptiv" eminescian este, în viziunea lui Blaga din *Trilogia culturii,* „tînărul voievod"),"universul poetic al **unei epoci** sau al_unei opere se înrădăcinează, de obicei inconştienţ,Jntr-un *model cosmologic adoptiv*®\ care poate fi în total dezacord cu modelul instituit ştiinţific în epoca respectivă. Opţiunea pentru un model cosmologic adoptiv poate deveni, într-o epocă de luciditate a spiritului, subiect de poezie, şi Nichita Stănescu tematizează, în *Laus Ptolemaei,* această posibilitate:

Raţiunea a mutat pămîntul din mijlocul existenţei şi l-a făcut să se rotească în jurul soarelui
Dau sfat: cei care au pus pămîntul să fie slugă soarelui, să-i caute justificare. Altfel e trist pe pămînt[211].

.*Laus Ptolemaei* proclamă libertatea de opţiune a spiritului, care-şi alege patria cosmică adoptivă asumîndu-şi modelul cosmologic anacronic al lui Ptolemeu, „învinsul de profesie", pentru că, deşi „învins de toată istoria,\ învins de oricine", el rămîne învingător în sentimentul existenţei justificate („el e, el e, el e, el e")[22'].

Prezenţa modelului cosmologic adoptiv rămîne însă, de obicei, inconştientă. Romantismul, spre exemplu, dezvoltă un model cosmologic platonician, depăşit de ştiinţa europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci şi la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului. Modelul este atît de adînc înrădăcinat în spiritualitatea romantică, încît Schopenhauer ajunge să distrugă coerenţa sistemului său filosofic energetist şi iraţionalist, prin introducerea - paradoxală - a unui nivel al ideilor platoniciene, prototipuri în care voinţa oarbă se organizează ideal înainte de a trece în existenţa în act care, din nou haotică, se oferă spre organizare în „reprezentarea" spiritului, prin categoriile formative de timp, spaţiu şi cauzalitate. „Istorismul" romantic e departe de a constitui un argument împotriva cosmologiei sale platoniciene, căci istorismul romantic nu are în vedere în primul rînd determinismul cauzal, ci vizează conceptul de devenire orientat finalist. în istoria ronjanticilor, cauzele ultime sînt, în fond *cauze finale;* dovadă conceptul, esenţial, de *„misie". Misia* e un mit fundamental al gîndirii romantice, un mit care permite istoricului romantic performanţa de a ' Wentifica fiinţa cu devenirea, eternitatea cu timpul. Doar în măsura în care un popor îşi împlineşte misia el există ca popor, ' fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu -. postulatul originar al misiei şi împărtăşindu-se în sacralitatea lui. Prin „misie", istoria încorporează divinul, istoria fiind, pentru romantici, stare de ex-plicaţie a divinităţii, faţă de care misia sau vocaţia originară însemnează divinitatea în stare de implicaţie. Poezia romantică, românească din epoca paşoptistă este modelată şi ea de această viziune, esenţial platoniciană, a lumilor. Aşa şi apare comentată opera unui Bolintineanu în etapa postpaşoptistă, de către Radu Ionescu, scriitor bine cunoscut lui Eminescu: „Viaţa noastră este un lung exil în care întîlnim numai suferinţe (...). Sufletul nostru obosit voieşte cîteodată să-şi ia zborul din astă realitate, din astă închisoare tristă, ca să mai revază idealul, patria sa cerească..."[23'].

*

* *

Aspirind să reconstituie ipotetic, din fragmentele publicate sau inedite ale unei opere neterminate, „schema organică" a universului poetic eminescian, G. Călinescu pleacă de la postulatul că „poetul tindea să creeze un univers în semicerc (...), avînd ca orizonturi naşterea şi moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale". Opera lui Eminescu „izvodeşte din fiorul cosmogonic. Poemele lui se învîrtesc toate mai aproape sau mai departe de sîmburele de întuneric al golului primar"[24']. Chiar dacă ipotezei călinesciene a „semicercului" ancorat în cosmologie i-am prefera o alta, ontologică, în funcţie de care nucleul operei eminesciene devine sentimentul tragic al existenţei, „fiorul cosmogonic" rămîne,

totuşi, o realitate esenţială a acestei opere. Miturile cosmogonice (vedice, mazdeiste, greceşti, biblice, gnostice etc.) au fost, de aceea, adesea inventariate şi comentate de critică. Este o operaţie - magistral întreprinsă de G. Călinescu - pe care nu intenţionăm să o reluăm. Vom încerca să degajăm doar, dincolo de aceste multiple cosmogonii mitice - metafore ale genezei -, dar şi dincolo de unele imagini care nu au, la prima vedere, aparenţe „cosmogonice", principalele modele cosmologice care structurează universul poetic eminescian. Prezentînd modelul platonician şi cel kantian nu am urmărit, aşadar, descoperirea unor „surse" ale poeziei eminesciene, ci am încercat să stabilim doar o tipologie în funcţie de care ni se pare că putem defini etapele devenirii operei lui Eminescu. . Puternic ancorat în spiritualitatea paşoptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale şi istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondina.* Motivele dominante ale acestei etape: *gîndirm d[\jnâ* (şi, consubstanţială ei, gîndirea umană), *anticul, aansui* (cu variantele *zbor* sau *plutire), lumina* ca substanţă a lumii etc, vor reapare, cu funcţii modificate, în întreaga creaţie eminesciană, care-şi asumă astfel, integrîndu-l şi depăşindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor[25']. Personajele fundamental caracteristice ale creaţiei eminesciene sînt, în această perioadă, *copilul* şi - mai ales - *„bardul",* adică varianta ritualizat-mesianică a poetului, cultivată de epoca paşoptistă într-o tradiţie ce trece prin romantism şi Renaştere, revendicîndu-şi drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion.*

într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimentul consubstanţiabilităţii fiinţă-univers e pierdut; criza

gîndirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea „credinţei" *{Epigonii, Dumnezeu şi om, O, - nţelepciune Af^iripi de ceară* etc.) se asociază cu un acut sentiment de *înstrăinare,* definit încă din *Amicului F.I.* („Viaţa mea curge uitînd izvorul"), accentuat în *Melancolie* şi generalizat, pentru declinul ciclic al civilizaţiilor, în *Memento mori.* Nu mai e vorba, la Eminescu, de înstrăinare în *această* lume a exilaţilor romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice; gîndirea nu mai descoperă divina raţiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenţei. Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o apariţie a gîndirii poetice care corectează (ca-n ultima variantă a poemului dramatic *Mureşanu)* un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu şi compensativ. Această etapă a creaţiei eminesciene este dominată de imaginea *demonului,* dar un demon a cărui revoltă e direct proporţională cu nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă de pierderea conştiinţei atemporalităţii. Demoni a la naştere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul înseamnă îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor. într-un cuvînt, demonul descoperă timpul ca un rău fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenţei, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acţiune sau iubire).
în ultima perioadă a creaţiei eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluţiilor existenţiale propuse), relaţia gîndire umană-univers e resimţită ca o opoziţie. Modelul cosmologic platonician e abandonat în favoarea celui pe care l-am numit generic, kantian[26]*; componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvoresc şi mor perpetuu ca în imaginile cosmologice din *Luceafărul,* în care lumile şi-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor şi s-au cufundat într-o tăcere îngheţată. E liniştea spaţiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion - „liniştea uitării" sau „adîncul", „asemenea uitării celei oarbe". Coincidenţele cu cosmogonia kantiană se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician stabil, idee ce-şi găseşte ecouri inconştiente în imaginea înserărilor eminesciene (resimţite în *Sara pe deal, Povestea magului, Luceafărul, Sarmis* etc., ca un timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei) şi, în al doilea rind, la viziunea morţii sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I,* o imagine a morţii întregului univers). Această perpetuă naştere şi moarte a lumilor nu mai e însă pentru Eminescu - aşa cum era pentru Kant - dovada perfectului
12
13
„mecanism" al universului guvernat de o divină inteligenţă mecanică. Divinul devine la Eminescu *nefiinţă,* nedeterminare pură, care visează însă, în adîncul repaosului etern să-şi descopere sensul şi se proiectează, cosmogonic, într-o lume-oglindă. Gîndirea umană e oglinda prin care divinitatea informă ajunge să se înţeleagă pe sine. Dar gîndirea umană nu se mai poate reclama de la nici o patrie celestă pierdută, căci o asemenea patrie nu i-a fost dăruită niciodată. Instrument sacrificat în dorul de autocunoaştere al zeului inform, spiritul uman aspiră zadarnic la „liniştea uitării"; ca şi Hyperion, e condamnat să-şi suporte eternitatea şi să susţină, veşnic, povara lumilor care renasc din moarte, ca unic reper al identităţii. „Optimismul" viziunilor platoniciene din începuturile creaţiei lui Eminescu şi „pesimismul" schopenhauerian caracteristic celei de-a doua etape îşi pierd sensul din perspectiva finală a operei care cucereşte, dincolo de pesimism sau optimism, o conştiin]ă tragică a existenţei într-un univers în care zeii s-au refugiat în nefiinţă dar condamnă lumea să existe, făurindu-şi, prin gîndire, chipul şi istoria[27]. Ipostaza caracteristică pentru personajul eminescian al acestei etape este *Cezarul,* care-şi asumă, în deplină luciditate, destinul creatorului de ordine (în gîndire, în existenţă, în istorie). Cezarul (care poate deveni 1 Traian în episodul dacic, sau Napoleon în epopeea Europei j moderne) moşteneşte voinţa de ordine a bardului şi luciditatea demonului. Dar, condamnat la existenţă, el a moştenit deasemenea singurătatea absolută a zeului şi destinul creatorului de lumi:

.....cînd regii mor,
Cînd ceru-apune a lui gînduri,
Cînd am pierdut ideea-eternităţii, Eu singur stau s-o reprezint aicf[8]'.

NOTE

1. Explicaţia pitagoreică a surzeniei noastre în raport cu cosmosul e transmisă de Aristotel în *De coelo:* fragmentele care interesează, în antologia lui Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker.* Die Fragmente und Quellenberichte iibersetztund eingeleitet von.....Stuttgart, Alfred Krciner Verlag, 1940, p. 49l-492.
2. Sfera „stelelor fixe", sferele celor 5 planete (Saturn, Jupiter, Marte, Mercur, Venus), a Soarelui, a Lunei, a Pămînmlui şi (pentru a completa la 10 - numărul perfect - sferele cereşti) cea a unui corp invizibil, simetric pămînmlui: Antiterra (sau Antichten), conform modelului cosmologic propus de pitagoreicul Philolaos şi comentat de Aristotel în *De coelo,* ap. antologia citală, p. 480.
3. Anonim pitagoreic comentat de Aristotel -.v *Die Vorsokratiker,* p. 492.
4. G. de Santillana, *Les grandes doctrines cosmologiques,* în culegerea *Science ei synthise,* Gallimard, 1967 („Idees"), p.85-86
5. Platon,l7m^e *ou De ia Nature,* în *Oeuvres complites,* traducu'on nuvelle et notes par Leon Robin, Bibliotheque de la Pleiade, voi. II, p.448.
6. „Voit-a zeul ca toate lucrurile, pe cît e posibil, să devină aproape asemenea lui. Iată deci originea esenţială a devenirii şi a Lumii. (...) Voit-a, într-adevăr, zeul ca toate lucrurile să fie bune şi nimic rău să nu fie în măsura posibilului" - Platon, *op.cit.,* p.445.
7. Id., *ibid.,* p.449
8. Id., *ibid.,* p.448
9. Confonn viziunii lui Er din călătoria sa iniţiadcâ; v. mitul lui Er în Platon, *Republica,* în *Oeuvres completes,* ed. cit., voi. I, p.1235.
10. Pierre Duhem, *Le Systeme du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon ă Copernic,* Paris, Hamann et Fils, voi. I, 1913, p.180.

11. Id., *ibid.,* voi V, 1917,p.5O9.
12. Platon, *Timee,* ed. cit., voi. II, p.250.
13. Jacques Merleau- Ponty, Bruno Morando, *Les trois etapei de la cosmologie.* Paris, Editions Robeiţ Laffont, (1971),(„Science nouvelie"), **p.101.**
14. William Kelley Wright, *A History of Modem Philosophy,* New York, The Macmillan Comany, 22° printing, 1967, p.30.
15. Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.,* p.90.
16. Pascal, *Les Pensees,* Paris, Hachette, (1930), p.27.
17. J. Merleau-Ponty, B. Morando, *Op. cit.,* p.84.
18. N. Bagdasar, *Studiu introductiv,* la Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure,* trad. de N. Bagdasar, Elena Moisiuc, Buc, Ed. Ştiinţifică, 1969, p.xxxvm.
19. The Universal Cause\ Facts not by parţial, but by gen'ral iaws", „Seca with equal eyes, as God of all\ A heroe perish, or a sparrow fall" - AI. [p]ope, *An Essay on Man,* în *The Poems of...,* a one-volume edition of the
14
15
Twinckelham text with selected annotations, edited by John Butt, London, Menthuem, p.537,507.
20. Despre categoriile abisale secundare („eul adoptiv", „vîrsta adoptivă" şi „sexul adoptiv"), L. Blaga, *Trilogia culturii.* Buc, Fundafii, 1944, p.452 (notă) şi 343: „S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste; una e reală, biologică, individuală, - cealaltă e o vîrstă adoptivă, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrîurirea unei atotputernice zodii". Despre eul adoptiv voievodal eminescian, p. 320-330.
21. Nichita Stănescu, *Despre firile contemplative, despre ce spun ele si despre unele sfaturi pe care am a le da,* în *Laus Ptolemaei,* Ed. tineretului, 1968,p.l5-l6.
22. Id., *Pledoarie,* în Ibid., p.35.
23. Radu Ionescu, *Epistolă amicului G. Sion (Prefaţă* la *Poesiile vechi şi noue ale d-lui Dimitrie Bolintineanu,* Buc, 1855), în G. Ivaşcu, *Din istoria teoriei si a criticii literare româneşti,* 1812-l866, Buc.,Ed. did. si pedag., 1967, p. 490. Asupra reactualizării neoplatonismului Renaşterii în romantism, v. Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul,* apărut în trad. rom. la Buc, Ed. Univers, 1970, (în special capitolele *Renaşterea renaşte* şi *Unitatea cosmică).*
24. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* în *Opere,* Buc, Minerva,1969,vol.XII,p.4,10.
25. Este ceea ce motivează în parte, prezenja unor elemente din patristica orientală şi din vechea cultură românească în opera lui Eminescu, elemente analizate pe larg de Roşa del Conte în lucrarea, esenţială, a domniei sale, *Mihai Eminescu odell'Assoluto,* Modena, Societă tipografica modenese,
(1962).
26. Manuscrisele eminesciene păstrează mărturia unui elogiu paralel al lui Kant şi Laplace, creatori ai modelului cosmologic ce ne interesează:" Două mari spirite în adîncimea lor înrudite - ca două izvoare cari, pornind de la înălţimi egale, acolo unde răsar din pămînt şi aruncă raza de apă în înălţimi egale. Kant şi Laplace"-v. fragmentele publicate în „Manuscriptum", 1976,
nr.2 p.34.
27. E o depăşire a schopenhauerianismului paralelă celei realizate, în aceeaşi perioadă, de Nietzsche. Paralelismul Nietzsche-Eminescu a fost semnalat, cu mult timp în urmă, de Vladimir Streinu, *Eminescu, Arghezi,* ediţie şi prefaţă de George Munteanu. Buc, ed. Eminescu, 1976, p.83,85. Această depăşire a direcţiei de gîndire „pesimiste" sau „optimiste" în sensul unei conceppi tragice e urmărită în lucrarea, fundamentaE, a lui D.D. Roşea, *Existenţa tragică:* „Din perspectiva filosofiei dezvoltate în această carte, pesimism şi optimism, în măsura în care vor să fie concepţii generale ale existentei, apar drept nonsensuri [...] O conceppe de ansamblu a existentei nu poate fi, cred, decît tragică..." (ed. definitivă, Buc, Ed. Ştiinţifică, 1968,
p.187).
28. *Monolog dacic,* editat de Marin Bucur, în „Manuscriptum",
1976, nr.l,p.29.
16

II. UNIVERSUL PARADISIAC

„în viaţa mea - un rai în asfinţire
Se scuturau flori albe de migdal"
(O,-npelepciune, ai aripi de ceara)

în începuturile ei, poezia eminesciană nu se revendică de la lirica postpaşoptistă cu care e contemporană.ci se. încadrează, prin concepţie, tematică, tonalitate sentimentală şi prin univers imagistic în cea mai pură tradiţie a liricii paşoptiste[1]'. Erotică în stil Alecsandri *(De-aş avea)* sau Bolintineanu *(O călâlfâfâ în zori),* satirică - rememorînd pilduitor gloria vechii Rome şi vestindu-i resurecţia - *{Junii corupţi),* patriotică *(Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie)* sau istorică şi revoluţionară *(Horia),* poezia de început a lui Eminescu reia motive (motivul *luminii* ca substanţă divină a lumii, prezent în poemele lui Heliade) şi procedee caracteristice poeziei paşoptiste (acumularea de comparaţii din *Amorul unei marmore* sau din *Amicului FI* reaminteşte îndeaproape tehnica poetică a lui Bolintineanu). Poezia eminesciană se ataşează însă, mai ales, vizionarismului paşoptist, care se exprimă predilect şi explicit în constituirea idealului naţional şi politic al unei lirici axate pe concepţia mesianică asupra rolului pe care poetul îl are de îndeplint în Cetate. „Bardul" eminescian este reîncarnarea poetului-profet al paşoptiştilor, şi el ia chiar, adesea, înfăţişarea poeţilor generaţiei precedente, vădind opţiunea lui Eminescu pentru profetismul romantic de formulă neliadistă, opţiune exprimată, la 1867,în poezia-omagiu (care [e] şi o primă poezie program) *La Heliade.între* „plăcuta" «ghirlandă de flori plăpînde, june" care încoronează fruntea tinără a cîntăreţilor iubirii, şi „falnica cunună" de pe „fruntea Cea umbrită de bucle de argint" a poetului profet intonînd cintecul sublim al neamului, poezia eminesciană optează, Programatic, pentru cea de a doua. Vocaţia poeziei nu e,
17
aşadar, plăcutul, ci *sublimul,* căci poezia se vrea cîntarea profetică ce concurează şi stăpîneşte orfic natura şi natura umană dezlănţuită:
Astfel îţi e cîntarea, bătrine Heliade,

Cum curge profeţia unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un vifor.zburind din nor în nor.
Ruga-m-aş la Erato să cînt ca Tine, barde,
De nu în viaţa-mi toată, dar cîntecu-mi de moarte
Să fie ca „Blesteme" - Ţi.... sâ-l tini, apoi să mor.
Heliade, poetul a cărui voce tremură „marea moartă" cu „ape de plumb" a unui veac degenerat, vestind apocaîipse şi renaşteri, reapare în poezia lui Eminescu la 1870 *(Os magna sonaturum)* sau 1872 *(La moartea lui Heliade)* şi el reprezintă prima ipostază fundamentală a unei mitologii poetice eminesciene care are, ca principal articol de crez, idealul mesianic al poeziei paşoptiste, - un ideal asumat la 1867[2'], dar contemplat cu nostalgie, la 1872, într-o vîrstă degradată a spiritului, înstrăinat, cutremurat de moartea ultimului mare profet al neamului:
Tăceţi! Cearta-amuţească! E-o oră grea şi mare Aripile ei negre în ceruri se întind Astfel lumea-amuţeşte la-ntunecări solare
Tăceţi! Cum tace-n spaimă al nordului popor Cînd evul asfinţeşte şi dumnezeii mor.
Şi-n fruntea unui popor pierdut în chin - e Mors Şi sufletul lui mare, adînc şi îndrăzneţ Prevede că din sînul pierdutului popor E viitorul lumii şi-al ei mîntuitor
Astfel în noaptea noastră pierdută şi amară Un glas de deşteptare adînc a răsunat Ca glasul providenţei din stinsele decade Astfel s-auzi glasu-ţi, bătrine Eliade.
Aceeaşi nostalgie a vîrstei organice şi profetice a poeziei (cînd-scrierile au valoarea sacră de „scripturi",cînd între „cîntare" şi „gîndire" n-a intervenit ruptura îndoielii,iar „izvoarele gîndirii" se revarsă în „nuri de cîntări") transpare în mitologia poetică din prima parte a *Epigonilor* (1870), dominată de trei ipostaze simbolice ale poeziei: vizionarismul sacru şi *profetismul* (Heliade, zidind „Delta Biblicelor sînte, profeţiilor amare"), *orfismul* (Andrei Mureşanu „Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet") şi puterea creatoare a *visului* (Alecsandri, „visînd o umbră dulce..; scrie *„visul de poet".* „Sau visînd cu doina tristă a voinicului de munte/Visul apelor adînce şi a stîncilor cărunte,/ Visul salbelor bătrîne de pe umerii de deal,/ El deşteaptă-n sînul nostru dorul ţării cei străbune...").
Dacă Alecsandri reapare ca personaj lipsit de mari dimensiuni simbolice în teatrul lui Eminescu *(Emmi),* Andrei Mureşanu, erou naţional şi poet al deşteptării neamului, devine eroul faustic al uneia dintre cele mai frumoase poeme dramatice eminesciene *(Mureşanu* sau *Andrei Mureşanu),* elaborată, în trei variante, la 1869, 1871 şi 1876. Evoluţia personajului din cele trei variante ale „tabloului dramatic" *Mureşanu* (dintre care le vom urmări, deocamdată, doar pe primele două) este în cel mai înalt grad semnificativă pentru etapele de evoluţie ale creaţiei eminesciene. în varianta primă (1869), poetul ardelean, profet al Luminii, înfruntă în numele viitorului strălucit al ginţii sale maleficul An 1848.
în alegorica înfruntare cu anul înfrîngerii, Mureşanu, susţinut de Geniu) Luminii şi încoronat de silfi de lumină.învinge forţele întunericului şi intonează, în apoteoticul tablou final, imnul „deşteptării" neamului său. Şi ca modalitate poetică, această primă variantă rămîne ancorată în sfera literaturii paşoptiste: mari pasaje retorice - alternînd cu tabloul ideologic - sînt poetizate prin alegorie, în gustul clasico-romantic al înaintaşilor.
în 1871 Eminescu adnotează pe manuscris prima formă, juvenilă şi entuziast-paşoptistă a poemei, dintr-o Perspectivă evident schimbată: „Am scris-o într-o vreme cînd sufletul era pătruns de curăţenia idealelor.cînd nu eram rănit de

îndoială. *Lumea mi se prezenta armonioasă* (s.n.) cum i se prezintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivităţi fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale[3)]. Cînd revine, la 1871, asupra poemului, Eminescu o face abandonînd imaginea „lumii armonioase" şi vizionarismul entuziast al începuturilor. Anul 1848 este înlocuit prin Mors (conform listei personajelor, pentru că varianta secundă a poemei, neterminată, cuprinde numai monologul lui Mureşanu). Poetul luminii a devenit acum un suflet dilematic, sfişiat de îndoială, un spirit care dezvăluie, schopenhauerian, *răul* ca pîrghie a existenţei,un revoltat care mai hrăneşte, totuşi, speranţa unui destin eroic pentru neamul său. Oscilînd între Dumnezeu şi Satana, între credinţă şi blestem, Mureşanu e un spirit torturat, atins de „suflarea veacului", dar mîntuit totuşi, în cele din urmă, de sentimentul apartenenţei sale la o comunitate naţională greu încercată, nu însă învinsă. în varianta din 1869 „bardul" dezvăluia sensul divin al existenţei neamului său:
în planu-Etemităţii românii-s un popor, Cum e un soare numai prin mările de nor, Cum e-un principiu numai în firele adînci, Cum sunt în fundul mării tari creştete de stînci.
La 1871 bardul este înlocuit printr-o fiinţă demonică, visînd apocalipsa, ruina lumilor guvernate de principiul rău:
O, de-aş vedea furtuna că stelele desprinde, Pe cer talazuri mîndre înalţă şi întinde, Şi nourii ca sloiuri de gheaţă aruncate, Sfărmîndu-se de-a sferei castele înstelate-Cerul din rădăcinâ-nălfindu-se decade, Tîrind cu sine timpul cu miile-i decade, Se-nmormîntează-n caos întins fără de fine, Zburind negre şi triste surpatele lumine. Văd caosul că este al lumilor sacrii, Că sori mai pîlpîi roşii gigantice făclii Şi-apoi se sting. - Nimicul, linţoliu se întinde

Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde! Vâzînd risipa, Satan, voi crede c-ai învins!
Blestemul demonic alternează însă cu rugăciunea („Stinge, puternic Doamne cuvîntul nimicirii/Adînc, demonic-rece ce-n sufletu-mi trăieşte/Coboară-te în mine".) Şi vechiul bard, demon apostat, redevine vocea care va dezvălui şi va celebra destinele eroice ale unui popor martirizat:
Văd cerul lan albastru sădit cu grîu de stele, El îmi arată planul adîncei întocmele Cu care-şi mişcă sorii. - în sîmburul de ghindă E un stejar.....
.....aşa.poporul meu,
în tine e puterea-ţi, nălţarea-ţi şi pieirea-ţi.
Aceeaşi conştiinţă a apartenenţei la o epocă de criză marchează personajele romanului *Geniu pustiu,* atinse de nostalgia vîrstelor organice care presupun, aici,o întoarcere spre timpi istorici revoluţi, spre funcţia de bard în care se visează, în roman, naratorul (şi în fond naratorul nu este decît ipostaza modernă degradată a vechiului bard): „Să fi trăit pe timpii aceia cînd domni îmbrăcaţi în haine de aur şi samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrîni - poporul entuziast şi creştin undoind ca valurile mării în curtea domniei - iar eu în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înţelepciunei, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspiraţiune - preot durerilor Şi bucuriilor - bardul lor"[4]'. Vechiul ideal mesianic străbate acest roman al „epocilor de tranziţiune": „Poeţii, filozofii unei naţiuni presupun în cîntec şi cuget înălţimile cerului şi le comunică naţiunilor respective"[5]'.^Atunci cînd poezia nu mai ^ de numit idealul, ci are de definit o vîrstă a decadenţei, ea [s] transformă în roman, aşa cum bardul se transformă în narator. Romanul - noua formă a poeziei - are de *numit* răul, căci a-l diagnostica însemnează deja a-l stăpîni. în cunoaşterea

răului (cunoaştere pe care romanul e chemat să o realizeze), se află începutul salvării, al unei posibile viitoare regenerări: „Arată-mi un om care să scrie romanul mizeriilor acestei generaţiuni, şi acel om va cade ca o bombă în mijlocul pustiitei noastre inteligent, va fi *un semizeu* pentru mine - *un mîntuitor,* poate, pentru ţara lui" (s.n.)[6>].
Un poet care „presupune în cîntec înălţimile cerului" este, în drama de tinereţe Mira,angelicul Maio. Suflet pur, îngereşte îndrăgostit de logodnica sa Mira, dar capabil să-şi sacrifice iubirea pentru binele Moldovei, Maio este.în epoca demonicului Ştefăniţă vodă un glas care vine din alt timp, dintr-o vîrstă a inocenţei şi a credinţei. Cîntecul şi iubirea sînt, pentru Maio, puterile mîntuitoare chemate să învingă răul veacului - de care suferă Ştefăniţă - şi să salveze Moldova.
' *Jf* Cîntecul şi iubirea ca puteri ordonatoare, cosmotice, S sînt elemente caracteristice ale modelului cosmologic , platonician ce constituie, aşa cum am arătat deja, şi substratul inconştient pe care se organizează viziunea poetică a romanticii paşoptiste. în viziunea paşoptiştilor, acest modeTcosmoIogic implicit se traduce,la nivelul concepţiei istorice, în ideea de „misie" prin care fiecare naţiune intră (descoperindu-şi propria vocaţie şi implicîndu-şi menirea sacră) în „concertul popoarelor". Armonia cosmică, armonizarea umanităţii ca perspectivă finală a istoriei, misiunea armonizatoare a individului ales (erou sau poet) - iată articulaţiile de adîncime din care iau naştere accentele generos - profetice ale literaturii paşoptiste în marile ei realizări (Heliade, Russo, Băicescu, Bolintineanu, Alecsandri) dar şi în încercările modeste ale unui Cezar Boliac.VModelul universului armonic populat de fiinţe angelice mediind existenţa diferitelor nivele cosmice, transpare voalat în lexicul poetic paşoptist, fixat într-o sumă de convenţii a căror origine pare uitată. La Alecsandri, sufletul iubitei recîştigă condiţia angelităţii, dar totul se petrece conform unui clişeu poetic nefericit revitalizat prin diminutivare şi retorizare previzibilă („Frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare" din *Dedicaţie).* Aceeaşi obsesie a „dulcii armonii" generează utilizarea abuzivă a epitetelor *dulce, alb (dalb), gingaş, drăgălaş* etc. în poezia lui Bolintineanu şi Alecsandri şi se
traduce, stîngaci, la Boliac, în imaginea participării sufletului de poet la marea armonie cosmică (în timp ce „Sticleţi şi filomile se sparg pe crăci cîntînd", inima poetului „ca harpă sloboade-un împreună/La marele concert"[6]' *Idealul şi pozitivul)* sau, ideologic, în idealul utopic al depăşirii antinomiilor sociale prin virtutea salvatoare a milei, propovăduită de poezie.
Primele poezii ale lui Eminescu aduc acelaşi lexic şi acelaşi repertoriu imagistic convenţionalizat, derivat din modelul cosmologic platonician implicit al poeziei paşoptiste. * Curînd însă poezia eminesciană depăşeşte faza simplei perpetuări a recuzitei poetice tradiţionale şi aspiră să recupereze temeiurile originare ale viziunii înaintaşilor. înainte de a se rupe, cu sentimentul nostalgic al căderii din „paradisul pierdut" al gîndirii poetice, de vizionarismul paşoptist, Eminescu îi clarifică motivaţiile poetice la un nivel de profunzime la care paşoptiştii înşişi nu ajunseseră; de aceea, „îngerii" eminescieni au suavitatea şi încărcătura mitică a spaţiilor originare, pe cînd „frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare" a lui Alecsandri nu e decît detalierea discursivă şi previzibilă a unei figuri poetice convenţionale, a cărei realitate primă s-a pierdut. Acest proces de motivare a limbajului poetic prin recuperarea sensurilor sale originare e vizibil din primele variante ale poemei *Ondina (Serata,* 1867; *Ondina* - fantasie 1869).
„Serata" însemnează „magia aurie" a muzicii, căci ariile şi dansul plutitor al „barzilor" şi al „nimfelor" („danţîndele fiinţe albe") se inserează muzicii sferelor şi dansului aştrilor, întîlnind.sub semnul vrăjii, legea

muzicală a ordinii cosmice:
Muzica sferelor: seraphi adoară inima lumilor ce-o încongioară, Dictînd în cintece de fericire Stelelor tactul lor să le inspire Şi-apoi cum colorile adun-un soare Concurg cîntările într-o cîntare.
In manuscris[7]"", versurile sînt însoţite de următoarele
22
23
„ecuaţii" marginale.
Seraph: putere Cîntec: lege Stelle: lumi Soarele: tot AU
Inima cor ' ^xul lor
Colorile: legii
Substratul pitagoreic şi platonician este restituit în versurile citate din *Serata* şi în notele marginale, prin care Eminescu depăşeşte etapa asumării unei convenţii poetice (gen „pleiadă auroasă" din *La mormîntul lui Aron Pumnul,* sau „geniul luminii" din *Mureşanu)* şi se îndrumează spre recuperarea sensurilor originare ale termenilor poetici tradiţionali. „Inima lumilor" (platonicianul „Suflet al lumii") e adorată de serafii-puteri (sufletele sau inteligenţele angelice ale aştrilor) şi această mişcare de adoraţie, mobil al mişcării universului, este guvernată de legea proporţiei armonice, tradusă muzical prin *cîntec.* în ecuaţiile eminesciene, legea proporţiei divine se traduce şi cromatic, prin tonurile curcubeului (colorile=legile), a căror fuziune e Soarele („Totul") sau lumina pură.
Substanţa lumii e, în *Ondina,* lumina, iar legea ei este culoarea şi cîntecul.|în ultima variantă a poemei *(Eco,* 1872) viziunea aceasta, reluată, e tratată în maniera ironiei romantice şi „serata" devine visul iluzoriu al unei naturi pustiite şi ruinate:
Un şuier în noapte, prin codri, un vînt, Un freamăt şi totul dispare... Şi nori se-ncreţesc risipiţi şi s-avînt. în lună stau stîncile rare-Iar junele-iubit E-un brad putrezit Pe trunchi de granit, pe ruine Bătrîne.
\ Elementele platoniciene din *Ondina* se păstrează însă integrate definitiv figuraţiei poetice eminesciene, care le reactualizează, în contexte diferite, chiar după ce (în *Memento mori, Scrisoarea I, Luceafărul* etc.) abandonează modelul cosmologic platonician. Corespondenţele legii armoniei în culoare şi cîntec stau la baza subtilelor sinestezii din *Demonism:* în spaţiul celest al divinităţii rele (opus „temniţei" sau „raclei" care e lumea),
în loc de aer e un aur,
Topit şi transparent, mirositor...
Cînd îngeri cîntă de asupra raclei în lumea cerurilor - ele-albesc Şi pe pămînt ajung ţăndări duioase Din cînteculfrumos...
„Lumina frîntă" ce pătrunde în „temniţa vieţii" este, şi în acesta viziune demonizată a lumilor, fragment de cîntec angelic. Printr-o inversiune „demonizantă" de roluri, Ormuz, divinitatea benefică a lui Zoroastru, devine aici zeul rău, dar lumea constituită, împărăţia lui Ormuz, rămîne - ca-n *Zend-Avesta* - un ^mpmu-al luminii.(Există, în vocabularul poetic eminescian, o serie de termeni care se articulează, în adînc, viziunii cosmologice platoniciene şi care supravieţuiesc fazei romantic-paşoptiste a poeziei sale, devenind imagini-nucleu ale operei. Să amintim, dintre aceşti termeni, doar *lumina, cîntecul* (avînd ca variantă pitagoreica muzică a sferelor), *dansul* (mai ales cu variantele *zbor* sau *plutire,* caracteristice mişcărilor hipnotice ale personajelor eminesciene, purtate parcă, de o voinţă necunoscută lor, în ritmul unei muzici imperceptibile) şi *gîndirea divină* sau angelică ce transpare în imaginea Ondinei („Idee/Din planul genezei") sau, mai frecvent, în imaginea femeii-înger (atît de înrudită, prin fiica de rege din *înger şi demon,* prin îngerul-rază din *Povestea Magului* şi *Mureşanu,* sau prin Onde-Maria din *Umbra mea* şi *Sărmanul Dionis* cu angelica Iulia din poemul *Conrad* al lui Bolintineanu.) sf Motivul *luminii*® e o permanenţă a operei
24
25
eminesciene şi intenţia poetului de a-şi întitula un proiectat volum de „versuri lirice" *Lumină de lună* vădeşte valoarea de imagine nucleu, de intuijie poetică originară a motivului discutat. Faptul a fost observat şi comentat de T.Vianu, pentru care Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii", adică un romantic al cărui univers vizual, dinamic nu static, e dominat de imaginea luminii, „simbolul însuşi al devenirii"[9'].
Interpretarea lui T.Vianu atrage atenţia asupra expresivităţii motivului, fără a epuiza valorile lui semantice, asupra cărora ne vom opri în continuare.
în poezia de debut a lui Eminescu, *La mormîntul lui Aron Pumnul,* Bucovina îndoliată „plînge-n tînguire" moartea „geniului nalt şi mare", - „luceafăr", „lumină", „dalbă stea", stins din „pleiada (...) auroasă şi senină" a ţării. Evident, imaginea (în care se pot descifra ecourile figuraţiei clasice) se păstrează în limitele unei recuzite poetice tradiţionale, puternic convenţionalizată.|Doi ani mai tîrziu, în *întunericul şi poetul,* poetul - „cu sufletu-n lumină.cu gîndurile-n cer" - se ştie „Purtînd pe frunte-mi raza a naţiunei niele" şi opune conştiinţa unui mesianism paşoptist „geniului negru" al întunericului. Andrei Mureşanu e şi el, în prima variantă a poemului dramatic eminescian, un profet al luminii, inspirat de Geniul luminii şi încoronat de silfi de lumină. Simbolistica luminii devine însă cu adevărat eminesciană în cîteva pasaje ce depăşesc nivelul alegoric al imaginii şi ating stratul unor intuiţii poetice originare - ca în monologul Geniului Luminii dezvăluind structura luminiscentă a

unui cosmos solar („Eu vin din centrul lumii încununat cu sori")[10]'. Sensul imaginii se cristalizează, după cum am văzut, în viziunea cosmosului muzical şi luminescent din variantele poemei *Ondina.*
Lumina ca substanţă a lumii se manifestă într-o serie de corporalizări: *aştrii,* arhitectura labirintică a *castelelor subacvatice, gheaţa, marmora* sau *cristalul* (diamantul nordului e „piatra luminii"; mărgăritarul îndrăgit de stea din *Cînd marea* e „o steaua în piatră schimbată" printr-o prăbuşire a luminii stelare, asemănătoare biblicei căderi a îngerilor:
26
E-amantul a stelei ce palidă trece Şi-aruncă prin nori a ei rază de nea, E-amantul căzut dintre stele, ce rece în mare murea.
Lumina îşi manifestă prezenţa în nesfîrşite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor, în sîmburele de foc al candelei etc. Dar, mai ales, lumina se manifestă ca o corporalitate difuză în consistenţa argintie a „negurilor albe" sau a „umbrei". în *Crăiasa din poveşti,* „Neguri albe, strălucite./Naşte luna argintie"; luna este „fiica cea de aur a negurii eterne" *(Sarmis)* sau „visul negurii eterne" *(Scrisoarea IV);* sufletul unei moarte e „o umbră de-argint strălucită" *(Mortua estl).* Umbrele şi negurile_e_minesciene sînt pătrunse de*, prezenţa l^ţraţă_ajuminii$_1$ care trăieştenSTadihcurile" lor, j dîndu-le transparenţa auroraiă a lumilor visate în preziua genezei. Splendida postumă *într-o lume de neguri* e o imagine, voit ambiguă, a răsăritului de soare şi a răsăritului lumilor, căci geneza nu e decît un răsărit al luminii eliberate de razele gîndirii din adîncurile negurilor albe;
într-o lume de neguri Trăieşte luminoasa umbră. Mai întîi scăldată In ceti eterne şi sure, însă, încet-încet. Razele mari a gîndirii Negurile albe pătrund Şi formează un arc albastru Clar senin în jurul lui, Ce-a lui margini îşi găseşte Intr-a negurilor creţi Şi înainte, înainte Zboară geniul de lumină. Indărătu-i printre neguri A rămas un fluviu clar De albastru senin aer
27
Ce de cale îi serveşte Mîndrului geniu şi nalt Al luminei.
Poate de aceea poezia eminesciană, o poezie a înserării şi nopţii cele mai adesea,nu este totuşi o poezie a *apusurilor.* Cîteva strofe - eliminate - din *Ecb,* trei versuri din *Scrisoarea HI* şi alte cîteva în *Mureşanu* (1876) sau imaginea sîngerie a incendiului solar, semn demonic,translaţie a „păienjenişului de linii roşii" din cartea de magie în *Sărmanul Dionis* sînt cazuri de excepţie în opera eminesciană,' Seara eminesciană („ceas al tainei") este, dimpotrivă, un timpii *izvorîrii,tind* „Stelele nasc umezi pe bolta senină" *(Sarape deal),* cînd „noaptea v-aprinde blîndu-i soare"*] *(Povestea magului călător în stele),* cînd „Răsare luna liniştit/Şi tremurînd din apă" *(Luceafărul)* sau • „izvorăsc din veacuri stele una cîte una" *(Scrisoarea* ///)/Timp «sacru, înserarea eminesciană e o perpetuă reeditare a genezei J şi răsăritul lunii, „minunea" pe care „noaptea şi-o aşteaptă" în *Sarmiţ,* desprinde, ca-n începuturi, lumile din negură. Clopotul care „plînge cu-al serei dulce ton" *(Povestea magului călător în stele),* ape ce „plîng clar izvorînd în fîntîne" *(Sara pe deal),* Cătălina tainic înfiorată de plîns în faţa Luceafărului „răsărit/Din liniştea uitării" celebrează misterul acestei perpetue izvorîri a lumilor în lumină"'.
Marile imagini escatologice din *Memento mori* şi *Scrisoarea I* sînt coşmaruri ale gîndirii, obosită să susţină lumea în fiinţă şi obsedată de agonia luminii, de stingerea aştrilor, de năruirea lumilor în repaosul nefiinţei. Dar, în variantele poeziei *La steaua,* Eminescu visează o altă apocalipsă, o încremenire a lumilor în lumină:
Că tot ce naşte-n univers, Aceea şi declină, De ar înceta totul în mers, S-ar naşte lumina, lumină![12)
Neaderentă modelului cosmologic dominant în gîndirea eminesciană din ultima perioadă.imaginea e abandonată, dar ea
28
vădeşte persistenţa motivelor pe care le cristalizau, la începuturile creaţiei eminesciene, variantele poemei *Ondina.* încremenirea lumilor ar fi însemnat, atunci, nu prăbuşirea în întunericul nefiinţei, ci topirea în substanţa solară primordială;
adică dezvăluirea - prin lumină - a lumii în Idee._____
0 altă constanta a universului eminescian rămîne pitagoreica muzicalitate a lumilor. Poezia însăşi e echivalentă (cu excepţia momentelor de criză sau de „tortură" a gîndirii) cu *cîntecul,* şi nu cu verbul; cuvîntul nu are valoarea primordială de Logos, aşa cum o avea la Heliade, care căuta echivalente pentru cuvîntul originar, „mundifer", în discursul divinităţii din *Mihaida.* Valoarea primordială în ordinea lumii o deţine *cîntul* (muzica sferelor ca lege cosmică, sau incantaţia magică), *numărul. (în Scrisoarea I,* dascălul „sprijină lumea şi vecia într-un număr") şi gîndul, care se traduce, nemediat de cuvînt, în existenţa cosmică: în *Mureşanu,* divinitatea inspirată de cîntec „cugetă lumi nouă"; în *într-o lume de neguri,* geniul luminii se desprinde din negura primordială cînd e atins de „razele mari a gîndirii". Cuvîntul apare ca o realitate secundă, care nu *este,* ci doar *„exprimă* adevărul" şi se poate, de aceea, înstrăina în istorie, devenind „vorbă", „cuvinte goale", „minciună", „fraze" etcAMuzica sferelor răsună pînă tîrziu în poezia eminesciană dar, în momentul în care modelul cosmologic platonician e abandonat, armonia muzicală a lumilor îşi pierde sensul pitagoreic: în *Ca o făclie,* muzica sferelor e iluzia creată de un rău fundamental, de nuanţă schopenhaueriană („...prin care o muzică de sfere,/A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere"). Cîntecul lumilor devine, în *Glossa,* cîntecul înşelător al lumii.cîntec de sirenă.aducător de moarte („Cu un cîntec de sirenă/Lumea-ntinde lucii mreje"), în *Scrisoarea V,* „dulcea muzică de sfere" devine perceptibilă doar în starea de graţie a poeziei, care o „aude cum se naşte din rotire şi cădere" - *rotirea* şi *căderea* trimit aici la

rotaţia aştrilor lui Platon, care descriu o spirală printr-o dublă mişcare de ascensiune şi coborîre[13]. în *Memento mori,* această dublă nuşcare, necesară menţinerii lumilor în fiinţă, e descompusă neliniştitor, absolutizîndn-se *căderea,* cu sentimentul agoniei lumilor în prăbuşire:

29

Dar mai ştii? N-auzim noaptea armonia din pleiade? Ştim de nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite cade? Oceanele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult. Nu simţim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană? Poate-urmează a arfe-antice suspinare aeriană, Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.

Ca o „notă rătăcită" din muzica sferelor sau ca Idee din urzeala primă a lumii, ca întrupare directă a gîndirii divine apare femeia în poezia eminesciană de tinereţe. „Cîntare întrupată" este femeia *în La o artistă:*

Eşti tu nota rătăcită Din cîntarea sferelor, Ce eternă, nefinită, îngerii o cîntă-n cor? Eşti fiinţa-armonioasă Ce-o gîndi un serafin Cîndpe lira-i tînguioasă Mîna cîntecul divin?

în acordurile arhaice ale cîntecului lui Lin împărat din *Ondina,* frumuseţea femeii e celebrată, din nou, ca o mărturie a divinei armonii a lumii:

în tine vede-se că e în ceriure
Un Dumnezeu, Purtînd simetria şi-a ei mişterure
în gîndul său.

Iar Valhaida (prefigurarea Ondinei din *Serata*) este şi ea „notă metalină/Dintr-un cînt de dor", „adorată/Minţii de poet",

Steaua de sântei divine
Ce din eliseu O pierdu dintre lumine
Blîndul Dumnezeu.

30

Muză şi solie cerească, ea poartă menirea de a realiza şi de a întregi în lume planul divin al universului armonios:

Tu gîndire rătăcită
Din planul lumesc, Ce-o făcu nesăvîrşită
Geniul zeesc, Te-a trimis Dumnezeirea *f*
Ca s-o săvîrşeşti Ce lăsă-n nensufleţire
Să însufleţeşti
împlineşte-a ta solie
Demnă de Orfeu..[14]

Iubiţăujnuză şi, adeseori, artistă ea însăşi, femeia e una dintre vocile prin care se vesteşte armonia divină, a uniy^rjsuluj^jQad-^iceste voci divine vor amuţi în poezia lui Eminescu, sensul de solie al frumuseţii va fi pierdut. Din imagine" accesibilă a Ideii, oferită contemplării imediate, frumuseţea va deveni, ca şi cîntecul lumilor, capcană a ; existenţei oarbe; cele două sensuri ale ei, cel visat şi cel real,
vor fi confruntatei pnlsmir, în *Scrisoarea* V.

' Abandonând limbajul tradiţional platonician, dar păstrînd articulaţiile de profunzime ale unei topografii mitice a universului, iubirea apare plasată sub semnul rotirii de zodii în prima variantă a poeziei *Sara pe deal,* inclusă la 1821 în *Eco,* ultimul avatar al poemei *Ondina Am* publicată independent, cu unele modificări, abia în 1885/*Sara pe deal* e unu! din argumentele pe care se bazează polemica purtată de Ibrăileanu cu editorii postumelor eminesciene, căci poezia, compusă în tinereţe, e publicată într-o perioadă cînd jţminescu, aparent redresat după primul atac al bolii, nu mai este capabil -9°JÎŞJderăcriti3rî_^jyi^erez£j^^

TOnniŞ definitive. „Admirabilă" în ansamblu, p"f7»a .jLÎnCfî jjŞgjnln starede nebuloasă", semn că „Eminescu nu^orînjjuige definitiv" totul": Dovadă; o~serie de "incoerenţe" şi «contradicţii logice",pe care un spirit pe deplin lugjj kşar fi

31

ocolit desigur: contradictorie este imaginea simultană a două momente temporale care s-ar cuveni dispuse succesiv („Stelele nasc umezi pe bolta senină" şi „Luna pe cer trece-aşa sfîntă şi clară"); ilogică este mişcarea turmelor care, în noapte, *urcă* dealul etc.etc.etc.[15]'. Oricît de tîrziu publicată, *Sara pe deal* e, într-adevăr, o poezie de tinereţe; nu însă prin „stângăciile" semnalate de Ibrăileanu, ci prin elementele ei mitice, care constituie articulaţiile de profunzime ale „lumii armonioase" a viziunilor poetice din tinereţe. Contradicţiile semnalate de Ibrăileanu vizează în exclusivitate imperfecta concordanţă a imaginii cu *logica realului.* A discuta îndreptăţirea observaţiilor criticului e o operaţie inutilă, atîta vreme cit ele sînt formulate^ dintr-o perspectivă improprie lecturii textului poetic. Nu logica realului, ci coerenţa interioară a imaginii este singura care ne interesează şi, în acest sens, variantele oferă spectacolul unor modificări extrem de instructive. Unul dintre versurile incriminate de Ibrăileanu - „Turmele-l urc, stelele scapără-n cale" - apare, într-o primă variantă a poeziei, sub forma „Turme cobor, stele li ese în cale"[16]. în varianta iniţială, imaginea turmelor care, seara, *coboară* spre sat, este cît se poate de firească şi ea dovedeşte un simţ al realului care l-ar fi putut satisface pe Ibrăileanu. Dacă această formă, perfect „logică", a fost abandonată în varianta definitivă, modificarea se datorează unificării mişcărilor poeziei într-un sens ascensiv, I conform unui imperativ stilistic care dă tonul lucrării. Reluînd titlul, coriambul ce alcătuieşte primul emistih (Sără pe deal) plasează sub accent două motive nucleu - temporal şi spaţial -care primesc în cuprinsul poeziei valoare tematică[17]. Dincolo de aspectul de „idilă gessneriană"[18], *Sara pe deal,*

poezie interpretată cel mai adesea dintr-o perspectivă psihologică, dezvăluie structura de profunzime a imaginii ca o structură mitică[19]'. „Idila" e o poezie a *înserării* şi a *dealului;* or, în contextul poeziei eminesciene, înserarea are (după cum am văzut) valoarea de timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei. Ca timp al „izvorîrii", cu elemente sau sugestii de imagine acvatică, e resimţită înserarea şi în *Sara pe deal;* în sunetul de jale al buciumului, în glas de clopot vechi, în murmur de fluier, „Stelele nasc umezi pe bolta senină", iar apele îşi celebrează naşterea în plînset de izvor („Apele plîng clar izvorînd în fîntîne").
Dacă *sară,* primul motiv tematic al poeziei, apare ca tjmp sagru, jcel de al doilea motiv central, *dealul,* configurează imaginea unui spaţiu sacru. în *Sara peSeal* universul e conceput, spaţial, ca o dispunere pe verticală a trei planuri: *valea* „în fum", cu satul care „în curind amuţeşte", *bolta senină* în înălţimi şi, între ele, *dealul,* marcat prin prezenţa salcîmului „nalt şi vechi". Prin verbe (turmele *urcă* dealul, casele *ridică* streşine vechi) şi prin epitete *(înaltul, vechiul* salcîm, clopotul *vechi,* streşine *vechi)* se configurează imaginea unui univers terestru care, sub lună, suferă de o somnambulică aspiraţie cosmică - nostalgie junălţimilor şi, în acelaşi timp, a iternitSţii, căci vechimea nu e decît substitutul, în ordine terestrăTâ duratei infinite[20]'. Acest sens al imaginii este evident nu numai în mişcarea turmelor (care îi părea ilogică lui Ibrăileanu), ci şi în transfigurarea salcîmului - „pom rural de vale, de albie clisoasă" în repertoriul florei eminesciene alcătuit de G.Călinescu[21]' - într-un arbore de deal, definit prin atribute atipice (nalt, vechi). în topografia universului pe care *Sara pe deal* o schiţează, dealul apare ca punctul unde drumul turmelor se întâlneşte cu căile stelare. Este un fel de ax al universului, care uneşte două nivele cosmice (pămînt-cer), îndeplinind funcţia mitică de *axis mundi,* o funcţie pe care în postumele eminesciene, o are de obicei tradiţionalul munte sfînt (Pionul în *Povestea magului călător în stele,* muntele dacic „jumătate-n lume, jumătate-n infinit" în *'Memento mori).* Aici, pe deal, adică în centrul sacru al lumii, şi acum, în ceasul sacru al înserării, este plasată „idila" din *Sara pe deal.* Erosul îşi dezvăluie astfel valoarea de principiu primordial, precum şi natura dual ă, definită prin apartenenţa la cele două nivele -terestru şi astral - ale existenţei.adică natura mediatoare, de *daimon,* aşa cum apare el în învăţăturile Diotimei către Socrate din *Banchetul* lui Platon. De aceea, în strofa nedefinitivată din *Eco,* eliminată în varianta publicată, momentul erotic din final este pus, direct, sub semnul rotirii de zodii:

32
33
îmbrăţişaţi noi vom şedea la tulpină, Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sîni se înclină, Ce-alături cresc, dulci şi rotunzi ca şi rodii-Stelele-n cer mişcă-auritele zodii.
în cuprinsul poemei *Ecd, Sara pe deal* îndeplineşte funcţia unei „arii", o arie-ecou ce răspunde cîntecului fetei, într-o construcţie de tip muzical, în care vocile soliste alternează cu mişcări de ansamblu ritmate dansant. O funcţie asemănătoare îndeplinea, spre pildă, cîntecul Valhaidei în *Serata* sau cîntecul Ondinei din *Ondina.* Dar, deşi structura imaginii din *Sara pe deal* este reductibilă la un arhetip mitic, materia imaginii aparţine universului familiar, fapt care a determinat compararea atît de frecventă a poeziei eminesciene cu „pastelul înserării" din *Sburătorul* lui Heliade sau cu *Noapte de vară* a lui Coşbuc. Abandonarea vizionarismului mitic şi încorporarea structurilor mitice într-o „anecdotă" familiară -tendinţă vizibilă în evoluţia materiei poetice de la *Serata* şi *Ondina* la *Ecd* - e o trăsătură caracteristică multor antume ale maturităţii eminesciene. Dovedeşte aceasta inferioritatea antumelor, încadrabile „romantismului minor", în raport cu postumele care, singure, ar aparţine marii poezii romantice vizionare?[22)]|Credem, mai degrabă, că nu e vorba de înlocuirea vizionarismului printr-o imagistică discursivă, ci de un proces de evoluţie similar pe care poezia europeană îl parcurge în etapa postromantică şi pe care Blaga îl definea în *Feţele unui veac.* Comparînd arta expresionistă cu cea romantică şi stabilind tedinţele comune („entuziasmcosmic"„tendinţă spre absolut"), L.Blaga reproşează romantismului realizarea acestor tendinţe prin utilizarea unor mijloace exterioare, în primul rind a „anecdotei cosmice":
„Patosul cosmic e realizat de romantici în mare măsură prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca mişcarea prin spaţiu a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti. (...) Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Intru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale şi efecte
formale; expresionismul purifică mijloacele şi, mai indiferent faţă de subiect înteţeşte felul de a vedea şi de a trata realitatea Je toate zilele[23]'. Abandonarea anecdotei cosmice în antumele eminesciene ar putea însemna aşadar nu o sărăcire a viziunii poetice, ci o purificare şi o modernizare a mijloacelor poeziei, care-şi realizează „entuziasmul cosmic" şi „tendinţa spre absolut" dezvăluind şi ordonînd în structuri mitice imaginile universului familiar.Am putea marca începutul acestui proces de modernizare prin poema *Ecd,* în care materia din *Serata* şi *Ondina* e tratată,pe de o parte, cu detaşarea ironiei pe care o dă finalul poeziei şi, pe de altă parte, e încorporată în aria *Sara* £e_^eflZJnltpmaterie desprinsă din „realitatea de toate zilele".
UltimuTtnăre^poem eminescian axat pe o topografie " mitică a universului şi racordabil, totodată, la modelul cosmologic platonician este neterminata *Poveste a magului călător în stele,* basm filosofic structurat epic pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu iniţiatic. Povestea feciorului de împărat fără stea se desfăşoară „în vremi de mult trecute (...)/ Cînd basmele iubite erau înc-adevăruri/Cînd gîndul era pază de vis şi de eres" - adică

epocă plasată sub zodia gîndirii mitice. E vremea fericită cînd fiinţa umană e o componentă a naturii armonioase, cînd arhitectura umană se prelungeşte, în planuri grandioase, într-o natură ea însăşi arhitecturală, ca în planul bătrinului împărat de unde tînărul prinţ, moştenitorul său, va pleca pe un drum al învăţării înţelepciunii:
în sala cu muri netezi de-o marmoră de ceară, Pe jos covoare mîndre, cu stîlpi de aur blond, Cu arcuri ce-şi ridică boltirea temerară, Cu stele, ca flori roşii,pe-albastrul ei plafond, Cu arbori ce din iarnă fac blîndă primăvară Şi-întind umbre cu miros pe-a salei întins rond, Acolo sta-mpăratul...
Marcat de semnele genialităţii şi ale morţii (contemplativitatea şi paloarea[24]), prinţul moştenitor de 'nipărăţii pămîntene purcede, întru aflarea înţelepciunii şi a destinului, spre muntele sacru,Pionul (evident *Axis mundi)* unde
34
35
sălăşluieşte bătrînul mag, cunoscător şi paznic al legilor divine care guvernează armonia cosmică. Drumul prinţului va începe în ceasul sacru al înserării („pe cînd noaptea v-aprinde blîndu-i soare/Cînd clopotul va plînge cu-al serei dulce ton") şi va avea de învins, întru cucerirea centrului sacru al lumii, piedica rituală a unei furtuni apocaliptice, adică va avea de depăşit lumea contaminată de haos, pentru a descoperi nivelul ultim al principiilor ordinii cosmice. Aici, pe vîrful greu accesibil al muntelui Pion[25'], „Deasupra de lume, deasupra de nori/Sălăşluieşte magul „de zile veşnic", un fel de şaman a cărui prezenţă şi a cărui voinţă împiedică lumile să cadă în ruină, conservînd legea divină împotriva celor răi:
Dar el din a lui munte în veci nu se coboară, Căci nu vrea ca să piardă din ochi a lumei căi, Ca nu cumva măsura, cu care el măsoară, în lipsă-i să se schimbe...şi el, întors din văi, Silit ca să înceapă din începutu-i iară Să nu poată s-oprească celor răi.
Drumul spre piscurile sacre ale Pionului care domină lumea este şi un drum spre adevărurile adînci, ascunse în propria-ne fiinţă, de unde se înalţă glasul vestitor de adevăruri divine al seralilor, soli cereşti sălăşluind în conştiinţe. în poem, căile de iniţiere ale prinţului sînt două: gîndirea trează (prin care se face auzită vocea serafimii) şi mai apoi visul, într-o călătorie prin spaţiile astrale, în care fiul de împărat e condus, din porunca magului, de îngerul Somn. Coborind în adîncurile gîndului şi, de aici, în adîncurile somnului, prinţului îi e dat să afle că face parte din categoria, rară, a celor lipsiţi de destin prestabilit, a celor liberi asemenea lui Dumnezeu. în proiectul divin al existenţei lumilor, în care îngerii îşi părăsesc temporar steaua (patria astrală) pentru a fi verificaţi într-o existenţă umană, a cărei dominantă etică le conferă existenţa în eternitate sau, dimpotrivă, îi condamnă la prăbuşire în haos, naşterea fiinţei geniale - cea fără de stea - este, dintru început, o aberaţie, o „eroare". Patria cosmică e steaua originară a îngerilor care decad, prin dragoste, în trupuri umane,
36
descoperindu-şi astfel o lume limitată. Lipsit de stea, prinţul-geniu nu are o patrie originară decît în propia-i gîndire; îngerul Somn îl poate iniţia însă, ca şi glasul propiei sale gîndiri, de natură serafică, în tărîmul patriilor astrale:
Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi luceşti, Tu nu ai nici înger, tu nu ai nici o stea. Cînd cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte Se-mpiedică la cifra vieţi-ţi făr'să vrea. în planu-eternităţii viaţa-ţi greşeală este De zilele-ţi nu este legat-o lume-a ta. Genii beau vinu-uitării, cînd se cobor din ceruri: Deschise ţi-s, nebîndu-l a lumilor misteruri.
Lipsit de patria originară a unui astru, lipsit de subordonare în ierarhia angelică, geniul fără de stea descinde direct din puterea demiurgică a divinităţii, cu care se descoperă consubstanţial prin gîndire;
Căci Dumnezeu în lume le ţine loc de tată Şi pune pe-a lor frunte gîndirea lui bogată.
De aceea, steaua ca patrie astrală nu mai este necesară; spaţiul care durează în eternitate se construieşte tot atît de bine în gîndirea genială ca şi spaţiul astral în gîndirea divină:
Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume, De asta ţie n-are de ce să-ţi pară rău; A geniului imperiu: - gîndirea lui - anume A sufletului spaţiu e însuşi el.....
Că-n lumea din afară tu nu ai moştenire, A pus în tine Domnul nemargini de gîndire
Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine O lume e în lume şi în vecie ţine
37
Cînd corpul tău cădea-va în vreme risipit Vei cobori tu singur în viaţa-ţi sufletească Şi vei dura în spaţiu-i stelos nemărginit. Cum Dumnezeu cuprinde cu viaţa lui cerească Lumi, stele, timp şi spaţiu şi-atomul nezărit, Cum toate-s el şi dînsul în toate e cuprins, Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins.
Singurul pericol care ameninţă fiinţele geniale este iubirea care le-o poartă îngeml „palid cu lungi aripi şi negre" al Morţii. Murmurînd seducător „sublima lui chitare", îngerul Morţii stinge sisteme-ntregi şi sfarmă geniul celor ce se lasă cuprinşi de seducţia cîntecului său, ameninţînd cu ruina universul, altfel etern, al gîndirii. Moartea celor fără de stea nu poate fi decît o moarte a gîndului care nu mai are puterea de a fi creator de sens, care îşi pierde aşadar virtutea demiurgică.
Gîndirea divină ca substrat al existenţei lumilor e, poate, elementul esenţial al modelului cosmologic platonician, care nu poate fi înţeles în afara concepţiei unui demiurg -arhitect divin, în egală măsură muzician şi geometru. Lumile poeziei eminesciene se păstrează în fiinţă în măsura în care ele „se" gîndesc sau sînt gîndite. Prima etapă

a poeziei lui Eminescu conturează imaginea unui univers care nu e decît traducerea în materie a gîndirii divine. în *Fata din grădina de aur,* zeul e celebrat ca demiurg („O, Adonai, al cărui gînd e lumea"). Gîndirea divină e condiţia de existenţă a lumilor, dar şi măsura vieţii indivizilor („Dar dacă gîndul zilelor mele/Se stinse-n mintea lui Dumnezeu" - Amicului F.I.). în acest univers paradisiatic, gîndirea divină şi cea umană (în varianta ei supremă, care e gîndirea genială) sînt consubstanţiale şi, în mod egal, creatoare de lumi. Curînd, zeii vor amurgi, atinşi de puterea de eroziune a timpului. Gîndirea divină va apune, iar gîndirea umană, bîntuită de nostalgia paradisului pierdut, se va strădui să-l reconstituie, în lipsa zeilor morţi, prin puterile magiei, ale poeziei sau ale iubirii. Dar, oricît se va îndepărta de universul platonician al începuturilor, poezia eminesciană se va hrăni din nostaigia paradisului pierdut şi se va construi ca o replică (polemică la început, eroică mai tîrziu) la imaginea inocentă a lumii divine, devenită, curînd, lumea pustie a zeilor morţii[26)].

NOTE

1. Pentru relaţiile lui Eminescu cu precursorii şi, mai apoi, cu poeţii postpaşoptişti contemporani, v.P.V.Haneş, *M.Eminescu începător,* în *Prietenii istoriei literare;* Radu I.Paul, *Izvoarele de inspiraţie a dtorva poezii ale lui Eminescu,* Cluj, 1934; D.Popovici, *Poezia lui Eminescu,* Buc, Ed.tiner., 1969; Paul Cornea, *Eminescu şi predecesorii,* în *De la Alecsandrescu la Eminescu,* Buc, E.P.L., 1966; Id., *Liricapostpaşoptistă si Eminescu* în ibid.; I.M.Raşcu, *Eminescu şi cultura franceză,* Buc, Minerva, 1976.

2. Şi exprimat, stîngaci, la 1869, în *întunericul şi poetul,* program al dramei naţionale („Voi să ridic palatul la două dulci sorori,/La Muzică şi Dramă..."), chemată să celebreze „A munţilor Carpatici sublime idealuri". Utilizăm, pentru poezii, ediţiile Perpessicius, indicînd trimiterile doar în cazul variantelor care nu apar decît în ediţia de *Opere,* voi. I-VI, 1939-l963.

3. M.Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. V, 1958, p.252.

4. M.Eminescu, *Proză literară,* ed. Eugen Simion şi Flora Şuteu, Buc, E.P.L., 1964, p.121.

5. Id.,. *ibid.,* p.113.

6. Id.*, ibid., pAU-l12.*

7. *Opere,* ed. Perpessicius, voi. V, p.234.

,tj Motivul *luminii* (asociat mai ales alegoric cu ideea redeşteptării naţionale) e curent în literatura paşoptistă. Heliade încercase o depăşire a nivelului pur alegoric al imaginii, transformînd lumina în substanţa divină a lumii. *Mihaida,* poema încorporării logosului în istorie, se construieşte ca o serie de încarnări descendente ale Logosului, de la nivelul Cuvîntului-lumiră (discursul divinităţii din cîntul I) pînă la acela al limbajului terestru (discursurile boierilor din cîntul II, puternic impregnate de culoarea locală, avînd adică tendinţa de fixare a Cuvîntului in limite de timp şi spaţiu). Materializarea Verbului se traduce, îii paralel, printr-o treptată materializare a iuininii care e, ca şi la Tasso, substanţa primordială a universului. Primul ei avatar e chiar Verbul; coborînd, ea devine substanţă a corpului angelic („Materia transpare şi sînt o poetiza"), sîmbure de foc al candelei în „doma domnială" a lui Mihai, incendiu solar al răsăritului şi simbol a! redeşteptării naţionale. în cîntul II, lumina se corporalizează şi devine materie preţioasă, Suminisoentă: aurul crucii, argintul ciucurilor, smalţul şi nestematele în care e [f]erecată Biblia.

Ne interesează, în fond, persistenţa şi funcţionalitatea (diferită) a motivului. Căci *Mihaida* este una dintre lucrările cele mai puţin apreciate de Eminescu în articolele sale literare. De fapt între imaginea mitizată a lui Heliade poet-profet din poezia eminesciană şi Heliade scriitorul cu

incontestabile merite culturale, dar cu merite literare cel puţin discutabile - aşa cum apare în critica lui Eminescu - distanta e enormă. Bălcescu i se pare lui Eminescu un „scriitor cu mai puţin renume dar cu mai mult talent poetic decît Eliad" *(O rectificare,* în *Articole şi traduceri,* vol.I, ed. critică Aurelia Rusu, Introducere Aurel Martin, Buc, Minerva, 1974, p.103); *Mihaida* e un eşec poetic datorită „silniciei cu care el a tratat limba dintr-un punct de vedere *a priori" (Notiţe bibliografice,* în *Opere,* ed. I.Creţu, vol.I, Buc, Cultura rom., f.a., p.529); Limba lui Heliade e „un product bastard al lipsei lui de ştiinţă filologică pozitivă şi al unei imaginaţii utopiste. Făr'a avea el însuşi talent poetic dă cu toate acestea tonul unei direcţii poetice a carii merite constau într-o limbă pocită şi în versificarea unor abstracţii pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice" *(Monumente,* în *Opere,* ed. Cretu, voi.II, p.143).

9. T.Vianu, *Poezia lui Eminescu,* Buc, Cartea rom./1930/, p.95. Şi pentru C.Ciopraga, Eminescu e un poet selenar, nu un poet nocturn; el face „din poezia nop|ii o scară imaginară către lumină" *(„Nocturnul" în opera lui Eminescu,* în *Studii eminesciene,* 75 de ani de la moartea poetului, Buc, E.P.L., 1965, p.297). Pentru Roşa del Conte, lumina nu e, la Eminescu, doar un element cromatic, ci „e o esenţă a cărei frumuseţe e celebrată cu o fervoare a limbajului pe care am îndrăzni să o numim neoplatonică" - v. *Minai Eminescu o dell'AsSoluto,* p.257.

10. Despre Eminescu fiinţă solară, Roşa del Conte, *Op.cit.,* p.130 („Omul lui Eminescu - şi de aici accentul eroic al poeziei sale - e omul afirmaţiilor vitale absolute, al plenitudinii; e omul care vine „din centrul lumii, încoronat cu sori" şi se proiectează pe sine şi idealurile sale în infinit"). Despre solaritate ca principiu al gîndirii poetice poetice eminesciene, Augustin Pop, *Helios şi lumile solare,* în *Echinox,* VII (1975), nr.6.

11. Ca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit (consideră Ion Negoitescu) un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecţiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din intermundii: - *Poezia lui Eminescu,* Buc, E.P.L., 1968, p.36. Plînsul lumilor este însă, în fond, unplîns al naşterii (v. şi Roşa del Conte, *Op.cit.,* cap.XIX), iar plînsul *din* lume însoţeşte şi el, deobicei, izvorirea, asociindu-se uneori, în tonalitate de *farmec nerţeles,* cu intuiţia infinităţii cosmice şi cu nostalgia depărtărilor astrale, ca-n confesiunea Cătălinei din *Luceafărul.* în orice caz, tristeţea plînsului universal nu e o tristeţe a stingerii, a agoniei, ci este strigătul cu care fiinţa se descopeâ pe sine în lume.

12. *Opere.* ed. Perpessicius, vol.m, 1944, p.324.

13. Pierre Duhem, *Le Systeme du Monde,* vol.I, p.60-64.

14. *Opere.* ed. Perpessicius, vol.V, p.30-31.

15. G. Ibraileanu, *Ediţiile poeziilor lui Eminescu,* în *Mihai Eminescu.* Studii şi articole, ed. Mihai Drăgan, Iaşi, Junimea, 1974, („Eminesciana") p.248-251.

16. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.m, p.298.

17. Acceptăm, după cum se vede, ca punct de plecare în analiză
structura metrică /____// _/_____[___l _ propuă de Caracostea - (coriamb
+ dactili + troheu - v. *Arta cuvîntului* la Eminescu, Buc, Instit. de ist.lit. şi folclor, 1938, p.246) şi G.Călinescu („Vers dactilic

destul de curios" v.*Opere,* voi.XIII, p.635). Formula metrică variabilă propusă de L.Gâldi *(Stilul poetic al lui Mihai Eminescu,* Buc, Ed.Acad. E.P.R., 1964, p.38l-386), care prilejuieşte erudite apropieri de versificaţia populară românească, ucraineană şi sud-est europeană, sau de *Psalmii* lui Dosoftei - dar neglijează similitudinile evidente cu o poezie ca *Stelele-n cer,* prezintă dezavantajul de a fi în totală contradicjie cu sensul imaginii, fragmendnd versul, prin cenzură, în segmente arbitrare.

18. G.Călinescu, *Opere,* vol.XIH, p.440.

19. Despre spaţiul organizat mitic în *Sara pe deal,* Zoe Dumitrescu-Bu^ulenga, *Eminescu - cultură şi creape,* Buc, Ed. Eminescu, 1976, p.87; v. şi articolul nr., *Topografie eminesciană* în *Tribuna,* 1974, nr.3.

20. Asupra atributului *vechimii* în poezia lui Eminescu, v. comentariile lui T.Vianu, *Cuvînt despre Eminescu,* în *Studii de literatură română,* Buc, Ed.did. şi pedag., 1965, p.297: „Poetul se mişcă într-o lume cu un lung trecut"; „vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistenţă la durată"; alături de *înălţime* şi *adîncime,* vechimea caracterizează universul eminescian, care se extinde (consideră T.Vianu) în timp pînă la origini, în spaţiu pînă la dimensiuni cosmice. V. şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Op. cit.,* p.232-236.

Bătrîn, vechi, învechit sînt epitete cheie ale limbajului eminescian şi în interpretarea Rosei del Conte, pentru care conştiinţa temporalităţii şi efortul de a transcende timpul, adică atracţia absolutului, constituie nucleul operei lui Eminescu. De aceea, epitetul *„vechi"* „sacralizează" oamenii şi creaţiunea *(Op.cit., p.329.)*

21. Opere, vol.Xffl, p.364.

22. Teza fundamentală, dezvoltînd un punct de vedere călinescian, în excelentul eseu închinat *Poeziei lui Eminescu* de Ion Negoitescu.

23. L.Blaga, *Despre romantism,* în *Zări şi etape,* ed. Dorii Blaga, Buc.E.P.L., 1968, p.9l-92.

24. Despre paloare ca însemn thanan'c, v. comentariile lui I.Negoijescu, *Poezia lui Eminescu.*

25. Pionul e varianta curenâ în literatura paşoptistă a Ceahlăului ca munte sacru. O generaţie mai tîrziu, Pionul va redeveni, cu D.Zamfirescu *(Străbunii noştri),* anticul Kogaion.

*^~26. Această persistenţă a elementelor motivice din prima etapă a creaţiei motivează interpretarea, foarte interesantă, pe care i-o dă lui Eminescu Roşa del Conte în lucr. citată, explicîndu-l prin componentele neoplatonice, gnostice ale operei sale. Felul în care poetul „simte" timpul, moartea şi divinitatea se modifică însă, substanţial, o dată cu modificarea a ceea ce am numit model cosmologic adoptiv. Neţinînd seama de această modificare, lucrarea Rosei del Conte explică mai ales primele două etape ale creaţiei eminesciene şi, mai puţin, universul poetic - atît de modern - al celei de a treia.

40

41

III. CONŞTIINŢA ISTORICĂ ŞI DRAMA ÎNSTRĂINĂRII SPIRITULUI ÎN TIMP

„Viermele vremilor în noi" *(In van căta-veţi)*

în lumea rotirii muzicale de zodii, timpul - şi el rotitor - se reîntoarce ritmic spre momentele sale aurorale, revitalizîndu-se într-o perpetuă tinereţe. Aici, la izvoare, „timpi răcori şi clari răsar" veşnic, străini istoriei (adică eroziunii), ritmînd o coregrafie astrală etern identică sieşi. Este un timp pe care l-am putea numi, metaforic, *echinoxial,* al cumpenei" în etern echilibru, un timp care nu cunoaşte dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic pe care imaginaţia îl aseamănă calotei sferice a universului platonician, ale cărei puncte sînt, toate, echidistante faţă de propriu-i centru. Timpul 1 echinoxial este timp cosmic celîn care grecii vedeau imaginea mobilă a eternităţii, cel pe care Eminescu ii vede măsuraţ^Jn adîncul codrilor veşnici, de cîntul monoton al greierilor, orologii coslnîC5X.,Pe cînd]ă^ien7că~orîOgtt; răguşit în iarbă sună"... - *Memento* mon").tŞi, tot metaforic vorbind, dar utihzînd de astă dată o metaforă esenţială a universului poetic eminescian, timpul îşi pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternităţii şi primeşte caracter istoric (comportînd adică eroziunea, ruperea, stagnarea, degradarea) atunci cînd" iese de sub semnul echinoxului şi intră sub semnul *solstiţiului.*ţ Marile crize istorice ale umanităţii (văzute ca tot atîtea amurguri ale zeilor) sînt înscrise de Eminescu, în *Memento mori,* sub semnul „punctului de solstiţiu" înţeles ca ruptură tragică în raport cu continuitatea perpetuă a timpului echinoxial:

42

Şi-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire. Din mărire la cădere, din cădere la mărire Astfel vezi roata istoriei întorcînd schiţele ei; In zădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii Şi vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii-E apus de zeitate, ş-asfinţire de idei.

Cum, etimologic, *solstiţiu* însemnează momentul de oprire a soarelui în evoluţia ^să celesTa^TTstoria umanităţii va fi marcată, pentru bminescu, de tragice solstiţii ale gîndirii, iar existenţa individului va intra şi ea, din cea de a doua etapă a poeziei eminesciene, sub semnul solstiţiului, adică sub semnul unei rupturi dramatice de unitatea originară, paradisiacă a fiinţei. Cosmosul platonician („lumea armonioasă") nu mai e resimţit acum ca structură reală a universului, ci ca *viziune* a lumii create de spirit într-o vîrstă istorică depăşită, care e, pentru individ, copilăria, iar pentru umanitate vîrsta gîndirii mitice, adică a „credinţei". Marcată de conştiinţa istoricităţii, gîndirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurînd, ca pe un spaţiu al înstrăinării, distanţa ce o separă de lumea, mereu identică sieşi, a începuturilor.

1. înstrăinarea

„In van cat întregimea vieţii mele
Şi armonia dulcii tinereţi"

(O,-nţelepciune, ai aripi de ceară)
Sentimentul unei rupturi interioare şi nostalgia vîrstei pierdute a plenitudinii, din care mai supravieţuieşte, neatins, doar cultul artei şi cultul prieteniei, transpar aproximate într-o poezie de primă tinereţe, *Amicului F.I.* (1869). Acumularea abuzivă de comparaţii gradate ascendent înrudeşte poezia în discuţie cu gesticulaţia retorică a liricii paşoptise, care-şi dezmembra discursiv intuiţiile poetice, înmormîntîndu-le apoi
43
sub avalanşa unor imagini ornamentale. Dar, dincolo de această tehnică â la Bolintineanu, care face ca sufletului damnat să i se asocieze un repertoriu complet de comparaţii explicative („ca un nour gonit de vînt", „O buhă ţipînd a jele", „Ca şi murmura/Ce-o sufl-un crivăţ printre pustii", „ca crucea pusă-n cîmpii", „Ca un vultur/Ce îşi tîrăşte aripa frîntă" etc. etc), există, în *Amicului F.L.,* cîteva prefigurări ale universului poetic eminescian, inclusiv intuiţia, fundamentală, a fiinţei rătăcite, înstrăinate - *prin uitare* - de propriile-i rădăcini:
Am uitat mamă, am uitat tată, Am uitat lege, am uitat tot, Mintea mi-e seacă, gîndul netot...
(ceea ce ar putea însemna, într-un registru al expresiei ambigue, şi „gîndul mi-e *neîntreg").* Sintetic, acelaşi sentiment al rătăcirii prin uitare apare într-un vers ce contrastează, prin memorabila-i precizie, cu aproximaţii retorice din restul
poeziei: „Viaţa mea curge uitînd izvorul".fAceastă îndepărtare de sine însuşi ajunge, în *Melancolie,* pînă la sentimentul unei pedublărTJcare transformă conştiinţa intr-un martor înstrăinat al unei existenţe ce şi-a pierdut înţelesul. într-o primă formă, *Melancolie* apărea integrată neterminatei drame de tinereţe *Mira,* într-unui din monologurile-confesiune ale lui-' Ştefăniţă-vodă. înrudită tematic cu *Epigonii,* dar aparţinînd, prin soluţii şi accent etic, primei etape a creaţiei eminesciene, drama *Mira* se construieşte pe conflictul, obişnuit în opera lui Eminescu, între două generaţii care reprezintă şi două vîrste ale spiritului. Bătrînii, apostoli ai credinţei, sînt reprezentaţi în piesă prin Luca Arbore, „ruină" sau „hieroglifă" ce supravieţuieşte pilduitor din vîrsta eroică a lui Ştefan cel Mare, perpetuînd amintirea gloriei romane şi propovăduind - în tonalitate paşoptistă - încrederea în virtuţile militare ale poporului; tinerii boieri, înstrăinaţi de neam, de istorie şi de ei înşişi, atinşi de „suflarea" pustiitoare a veacului, ruinaţi în „vîrtejul desfrînărilor", contaminează cu „veninul necrezărei!" inima nepotului lui Ştefan cel Mare, în care există, şi aşa, premisele unei structuri de epigon. în intenţia autorului,
44
Ştefăniţă e însă o fiinţă torturată şi complexă (în aşa măsura complexă încît ajunge să cumuleze, conform indicaţiilor din lista personajelor, grandoarea şi meschinăria, sau temperamentele opuse de melancolic şi de sangvinic[3]*. Ar fi greu de precizat care e presiunea distrugătoare ce ruinează inima nobilă a lui Ştefăniţă. Ea pare a fi, uneori, iubirea năîmpărtăşită pentru lunateca Mira, fiica lui Arbore şi logodnica poetului Majo; ea ar putea fi povara modelului lui Ştefan cel Mare, mereu reactualizat prin prezenţa stînjenitoare a bătrînului Arbore, uitat doar în „frumosul vis al beţiei" narcotizante. Ceea ce Ştefăniţă încearcă să uiţe> oprind, prin beţie, tortura „cugetării", este noua stare a lumii care şi-a pierdut vechiul statut eroic („Sînt eu de vină cum că lumea nu mai e cum a fost? O s-o ridic eu cu umărul?" hamletizează eroul[4)]), dar este, deopotrivă, şi pustiul care-i usucă inima, altădată altar al credinţei şi al iubirii. *Biserica ruinată,* invocată în monologul lui Ştefăniţă, configurează spaţiul - odinioară sacru - care şi-a pierdut sensul, monument funebru al credinţei moarte. Ea primeşte conotaţii thanatice şi devine una dintre imaginile centrale ale poeziei eminesciene, marcată adesea *(Mureşanu, Diamantul Nordului* etc.) de temple sau dome ruinate ale unor zei morţi şi uitaţi. înainte de a deveni componentă a peisajului simbolic eminescian, biserica ruinată îndeplineşte, în *Mira,* funcţia de alegorie, conştiincios explicitată, a sufletului înstrăinat:
Deschide pieptu-mi rece, deschide, şi să vezi! Noptosul *cimitiriu* ***ce doarme sub coline, Purtînd în peptu-i pacinic atîtea mii lumine Ce s-a stins, mi-e lumea... Bisericuţa*** *sîntă* ***în care nu preoţii, ci vînt şi cobe cîntă, E sufletu-mi. în el icoane şterse cu feţele pătate Sunt visurile mîndre ce le-am avut odată... Căci ca vechi icoane din zilele bătrîne Arătări, visuri mîndre, doruri din cer venite Ce-n sufletu-mi stau stinse şi urîte, Copiind încă ca mumii iconostasul lor, Pînă ce vîntul-moarte le-a mormînta-n ruină,***
45
în ruina pustie a corpului meu nins . De vrem?. Altarul de-o pală rază-ncins E inima mea tristă, încinsă de durere
Azi sunt bătrinde tînăr! Ce fel eram eu ieri!
Pe fruntea mea senină al bucuriei mir
Şi sufletu-mi o rouă în aurit potir[5'].
Alegoria bisericii ruinate din confesiunea melancolicului Ştefăniţă vodă devine, *mMelancolie,* percepţie halucinatorie a unui eu bolnav, care contaminează universul cu propria-i agonie. Caracterul halucinatoriu al imaginii este subliniat printr-un regim de încadrare a ei sub semnul irealului[6]*: universul nocturn, învăluit în giulgii şi linţolii de lumină selenară *pare* un imens sicriu ai lumii moarte:
Părea *că printre nouri s-afost deschis o poartă Prin care trece albă regina nopţii moartă;* în biserica pustie, vîntul
Se pare *că vrăjeşte şi că-i auzi cuvîntul;*
conştiinţei, care încearcă să rememoreze şi să realizeze sensul vieţii ce s-a scurs, i se dezvăluie, ca o revelaţie în vis.aspectul unei existenţe străine, contemplată de gîndire cu detaşare:

Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost...
Simetric primului vers, imaginea unei lumi demult pietrificate în moarte din finalul poeziei revine ia impresia iniţială de irealitate, aplicată acum sentimentului de existenţă a eului care se descoperă, între viaţă şi gîndire, dezmembrat în ceea ce, cu o terminologie străină lui Eminescu - dar nu şi sensurilor operelor sale - se va numi *eul empiric* şi *eul impersonal:*
46
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost De-mi ţin la el urechea şi rid de dte-ascult Ca de fereşti străine?
Parc-a/n *murit de mult.*
Din element al unei alegorii stîngace - aşa cum apărea în *Mira* -, biserica ruinată devine nucleul unei metafore spaţiale. Ea este centrul unui cosmos glacial, în care astrul mort urmează hieratic un drum al trecerii prin porţi de nori spre "albastrul mauzoleu al cerurilor, aşternînd în urmă-i, peste cîmpii, peste „lumea-n promoroacă", peste cimitirul vechi, bîntuit de demonul străveziu (ireal şi el) al miezului de noapte, peste biserica unei credinţe moarte, giulgiul argintiu al luminii. „Melancolia" este starea fiinţei care şi-a pierdut sentimentul identităţii şi care descoperă că verbului *a fi* îi lipseşte persoana întîi; „melancolia" e oboseala gîndului de a-şi mai susţine lumea în fiinţă („în van mai caut lumea-mi în obositul creer"). Ea poate deveni, în sunetul melancolic al cornului din *Peste vîrfuri,* dulce tînjire după odihna morţii („Sufletu-mi nemîn-gîiet/îndulcind cu dor de moarte"), sau poate rămîne plutire incertă într-un univers (cosmic şi interior) care şi-a pierdut realitatea, căci gîndul, obosit „de ale vieţii valuri, de al furtunii pas", nu mai poate realiza sensul imaginilor ce se oferă privirii, rămînîudu-i străine. Opusă *credinţei* şi *poveştii,* adică formelor gîndirii mitice, creatoare de sens, melancolia este starea gîndirii înstrăinate care i-realizează universul.
Uitare a rădăcinilor fiinţei (în *Amicului F.I.),* contemplare detaşată a propriei existenţe ca un spectacol străin în *Melancolie,* amurg al eului, devenit opac sub presiunea timpului ce „creşte" in *Trecut-au anii* („Iar timpul creşte-n urma mea.. .mă-ntunec!"), ieşirea din zodia timpului echinoxial se asociază adesea cu desprinderea dintr-un spaţiu privilegiat şi cu uitarea limbajului originar, hieroglific, al *poveştii, eresului, ghicitorii:*
Căci nu mă-ncîntă azi, cum mă mişcară,
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninarâ,
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri
{Trecut-au anii...)
47
Spaţiul paradisiac al începutului este, de obicei, acela al *codrului,* templu cosmic în care „bolţi" se clatină, palpită de viaţă eternă, contrastînd cu arhitectura vidă a bisericii ruinate, în *Revedere,* „codrul este eternitatea, formă fixă care depăşeşte fenomenele multiple ale vieţii, prin abstragerea lui în atemporal[7']. în *Povestea Dochiei şi Ursitoarele,* codrul e spaţiu-nucleu, necomunicant cu istoria, tărîm închis aflat în afara legilor trecerii:
în temeiul codrului Cale nu-i, cărare nu-i. Că de-a fost vreodată cale, Ea s-a prefăcut în vale
Că-i pierdură urmele Ciobănaşi cu turmele, îşi pierdură semnele Pădurari cu lemnele, Şi-şi uitară ţarcurile Vînători cu arcurile.
în^Muşatinji cndrujfcn şi în tabloul Daciei mitice din *Memento mori),* pădurea e o cetate care a ieşit din istorie şi s-a cufundat în vrajă şi somn:
Tu să ştii, iubite frate, Că nu-s codru, ci cetate, Dar de mult sînt fermecat Şi de somn întunecat.
Iar în variantele poemei *Muşatin şi codrul,* Ţara de Sus e tărimul etern al pădurilor-templu, străin istoriei, străin înlănţuirilor şi surpărilor de împărăţii:
Acu cinci sute de ai Numai codru îmi erai. împrejur năşteau pustii, Se surpau împărăţii,
48

Neamurile-mbătrîneau, Crăiile se treceau Şi cetăţi se risipeau. Numai codrii tăi creşteau Şi creşteau,'creşteau mereu. Ajutaţi de Dumnezeu, Neatinşi de mii de ani Petrecute de ciobani Se-nălţau stejarii fraţi La tulpine depărtaţi La vîrfuri amestecaţi Şi la bolţi se-mpreunau, Vîrfuri lin se clătinau Cînd cu aripile grele Treceau vîrfuri peste ele Verde umbră nepătrunsă Unde-i lumina ascunsă[8'].
Fiinţa inocentă a copilului aparţine paradisului pădurii, pe care-l stăpîneşte ca tînăr prinţ în *O, rămîi.* Sub bolţile protectoare ale pădurii, existenţa nu e uitare sau melancolie, ci *farmec* („Eu te văd răpit de farmec"), iar timpul nu se lasă măsurat de ritmul impersonal al orologiilor („Anii tăi& par ca clipe./Clipe dulcile par ca veacuri"). Smulgerea dirfcopilărie echivalează cu abandonarea acestui paradis protector care, odată părăsit, se refuză înţelegerii:
Astfel zise Un pădurea, Bolţi asupră-mi clătinînd; Şuieram l-a ei chemare Ş-am ieşit în cîmp rîzînd.
Astăzi chiar de m-aş întoarce A-nţelege n-o mai pot...
Poema *Codru şi salon* reuneşte, din titlu.imaginea spaţiilor antinomice, asociind pădurii copilăria, „ochii plini de visuri" şi limbajul pierdut al poveştii, asociind spaţiului social

49E
(„salonul") imaginea tînărului demonic, în al cărui suflet „e-o rană", în a cărui inimă „e-o parte cu totul străină", în a cărui ochi se citeşte „o veche vină". „Vechea vină" e cea a căderii sub legile timpului istoric, a abandonării gîndirii mitice în favoarea „înţelepciunii" sau a gîndirii critice, care destram iluzia cosmosului armonios şi transformă numărul sacru -temelia pitagoreică a originii cosmice - în *cifră* lipsită de sens[9]; dar, mai ales, sfărimă unitatea originară a fiinţei („întregimile ei), dezmembrînd-o într-un eu empiric şi un eu impersonaj
în viaţa mea - un rai în asfinţire Se scuturau flori albe de migdal Un vis purtam în fiece gînăire Cum lacul poart-o stea în orice val
în văi de vis, în codri plini de cînturi Aîîrnau arfe îngereşti pe vînturi.
Şi tot ce codrul a gîndit cu jale
Se aduna în rîsul meu, în plînsu-mi, De mă uitam răpit pe mine însumi.
în van cat întregimea vieţii mele Şi armonia dulcii tinereţi. Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele, O, cer, tu astăzi cifre mă înveţi; Putere oarbă le-aruncă pe ele, Lipseşte viaţa acestei vieţi.
(O,-nţelepciune, ai aripi de cearăl)
Gîndirea critică face de neînţeles „sfînta limbă" a naturii, „stinge ochiul" vizionar al Greciei antice, pune frumuseţea sub semnul iluziei („Ce-a fost frumos e azi numai părere" - *0,-nţelepciune...),* adică pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea de existenţă a artei.
50
2. Criza comunicării. Sterilitate şi ironie
„Simţesc în mine jpaimeie dntării" *(Opere,* voL\0~
Aşa cum „visul" sau starea de „farmec" sînt atributele naturale ale *copilului,* tot astfel poezia (sau „cîntarea") este ;butul natural al *bardului.* Căci bardul - la a cărui imagine *a* oprit într-un capitol anterior - aparţine lumii armonioase stelor aurorale, lumii „ce gîndea în basme şi vorbea în ozii". Poezia („cîntarea"), cu atributele ei [definite]* în o parte din *Epigonii* (profetism, puteri orfice, putere reatoare a visului) este aşadar limbaj natural în epocile de ..indire mitică. Dar, în clipa cînd gîndirea îşi pierde realitatea, pc'szia - limbajul ei - îşi pierde temeiurile naturale ale existenţei : e ameninţată de sterilitate. Fie că devine meditaţie asupra propiilor sale condiţii de existenţă şi asupra crizei comunicării, fie că aspiră să instituie prin cuvînt o lume de universuri armonioase compensative, conştientă de irealitatea lor, poezia şi-a pierdut statutul privilegiat de limbaj natural pe care i-l acordase romantismul într-o tradiţie moştenită de la Vico şi Herder. Poetica eminesciană va hrăni, tot timpul, nostalgia vîrstelor mitice ale umanităţii, cînd poezia nu e suferinţă, ci fericită expresie spontană a sufletului vizionar (înaintaşii sînt, în *Epigonii,* „sînte firi vizionare"). Dar, începînd cu *Epigonii,* această nostalgie e dublată de conştiinţa dramatică a ruperii acordului dintre fiinţă $L univers, de conştiinţa transformării artei dintr-un limbaj natural cu virtuţi magice, pe deplin motivat în ordinea existenţei, într-un limbaj artificial, care are libertatea şi gratuitatea jocului („Voluptuos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/Strai de purpură şi aur peste ţarina cea grea").
„Epigonismul" desemnează structura omului modern, ce aparţine unei vîrste istorice a gîndirii critice, marcată de sentimentul înstrăinării; epigonism însemnează „simţiri reci, harfe zdrobite", „măşti rizînde" ale celor pentru care Dumnezeu e o „umbră" şi patria „o frază", însemnează* - opus vizionarişmului - „privirea scrutătoare ce nimica nu visează",
[însemnează] convingerea că **lumea e lipsită de sens, că *„Oamenii* din toate** celea **fac icoană şi simbol", că orice înţeles** este, **ca atare, convenţional.** *Masca, fraza* **şi *convenţia* vor** deveni **termeni constanţi ai vocabularului poetic eminescian -în special în satire - desemnînd mimarea profanatoare a unor sentimente şi atitudini („simţirea simulează") sau a unui limbaj a** căr& **realitate originară s-a pierdut. Scrisoarea - celebră -către Iacob Negruzzi, cu care Eminescu însoţeşte poezia trimisă „Convorbirilor literare", motivează elogiul înaintaşilor nu prin „meritul intern al lucrărilor lor", ci prin „naivitatea sinceră, neconştiută cu care lucrau ei" - adică nu prin valoarea estetică, ci prin substanţialitatea operei lor. Gîndirea critică modernă e marcată de *„ruptura între lumea bulgărului şi lumea ideei"* (s.n.), de „conştiinţa adevărului trist şi sceptic" care conduce spre neîncredere în valoarea existenţială a artei:**

„îndată însă ce conştiinţa vine că imaginile nu sînt decît un joc; - atuncia **după părerea mea se naşte neîncrederea sceptică în propiile sale creaţiuni"[10]*. în scrisoarea către Negruzzi, consideră Tudor Vianu, „poetul lămureşte situaţia morală a generaţiei sale prin schemele idealismului şi ale ironiei romantice"[11]'. Observaţia lui T. Vianu ni se pare esenţială: conştiinţa că „imaginile nu sînt decît un joc" al spiritului creator liber este un atribut caracteristic ironiei romantice, şi faptul acesta este binecunoscut poetului român care, într-o variantă a poeziei *Dumnezeu şi om (Christ,1869),* prefigurează opoziţia gîndire mitică - spirit critic din *Epigonii,* identificînd spiritul critic cu ironia:**

Azi fantasia-i bogată, dar credinţa este seacă, Căci în ochii ironiei tu eşti om, nu Dumnezeu[19].

O precizare se cere însă făcută: deşi creaţia eminesciană cunoaşte unele momente ce se înscriu sub semnul ironiei romantice *(Ecd, Diamantul Nordului,* **parţial *Sărmanul Dionis* etc.),totuşi în poetica eminesciană ironia nu e resimţită ca o manifestare a libertăţii demiurgice a spiritului, ci că nesubstanţialitate. Din acest punct de vedere atitudinea eminesciană se apropie mai mult de cea a lui Hegel decît de**

52

cea a teoreticienilor romantici ai ironiei. Să reamintim că, în accepţiune hegeliană, substanţialitatea e dată de existenţa obiectivă a ideii şi nesubstanţiale - adică lipsite de corespondent în ordinea obiectivă a lumii - apar manifestările idealismului subiectiv, a cărui consecinţă estetică este conceptul romantic de ironie. Urmărind, în ale sale *Prelegeri de estetică,* primele elemente de motivare filozofică a ironiei romantice în sistemul lui Fichte şi aplicarea acestei filozofii la artă de către Schelling şi Friedrich von Schlegel, Hegel defineşte „negativitatea" ironiei romantice care „dă naştere maladivelor suflete frumoase şi zbuciumului nostalgic": „Prima formă a acestei negativităţi a ironiei este, pe de o parte, aceea care afirmă *deşertăciunea* (s.a.) a tot ce e substanţial, a tot ce e moral şi în sine plin de conţinut valoros, nulitatea a tot ce e obiectiv şi valabil în sine şi pentru sine. Oprindu-se pe această poziţie a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare şi van, exceptînd propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăşi găunoasă şi goală, devine ea însăşi o *deşertăciune* (s.a.). Pe de altă parte, invers, eul în această delectare poate să nu găsească mulţumire, să-şi devină sieşi insuficient, să simtă nevoia unor interese determinate şi esenţiale. Cu aceasta îşi fac apariţia nefericirea şi contradicţia (...). Ironicul ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreţ, excelent şi creaţiile artistice obiective vor avea să înfăţişeze numai principiul absolutei subiectivităţi. Ca atare, ele înfăţişează ceea ce are valoare şi preţuire în ochii omului, ca lipsit de valoare şi autonimicindu-se"[13]. Raportată la propriu-i sistem, Hegel vede ironia romantică, în interpretarea lui Solger, ca un mod de a rupe dialectica Ideii, absolutizînd momentul negaţiei: coborind „în adîncul ideii filozofice", Solger a descoperit aici „momentul dialectic al ideii, punctul numit de mine - spune Hegel - „infinita negativitate absolută", a descoperit adică activitatea ideii care se neagă pe sine ca infinit şi universal, spre a deveni finitate şi particularitate, şi care suprimă din nou această negaţie pentru ca astfel să restabilească universalul şi infinitul în finit şi în ceea ce e particular". înainte de a descoperi traiectul integral al ideii, Solger „s-a oprit la acest aspect al negativităţii, negativitate ce are înrudire cu dizolvarea

53

ironică a ceea ce e determinat, precum şi a ceea ce este substanţial, în care el văzuse şi principiul activităţii artistice"[14].

Cu Hegel se întîlneşte nu numai în definirea ironiei ca expresie a nesubstanţialităţii lumii (fără ca poetul român să aibă consolarea filozofică hegeliană a momentului următor din dialectica ideii), ci şi în considerarea vîrstei istorice moderne ca o vîrstă în care nici credinţa, nici arta, nu mai constituie forme proprii de manifestare a spiritului. „Arta - consideră Hegel - nu mai oferă acea satisfacţie a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare şi popoare au căutat-o în ea şi au aflat-o în ea (...). Zilele frumoase ale artei eline, ca şi epoca de aur a evului mediu de mai tîrziu, au trecut", înlocuite prin „cultura intelectului reflex din viaţa noastră de azi":[5]. De aceea, deşi „putem şpeia, fără îndoială, că arta se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricît de excelente ni s-ar părea chipurile zeilor eleni, şi oricît de merituos şi desăvîrşit ar fi reprezentaţi Dumnezeu tatăl, Hristos sau Măria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în faţa acestor imagini".[16]*

Coincidenţele de perspectivă nu sînt întîmplătoare. Prezenţa unor elemente hegeliene în gîndirea eminesciană, afirmată de unii cercetători ai operei poetului român[17], e negată cel mai adesea pornind de la cîteva izbucniri antihegeliene explicite din lucrările lui Eminescu[8]. Parte din aceste izbucniri sînt motivate, sentimental, prin ataşamentul - intolerant la un moment dat - pentru Schopenhauer, aşa cum se întîmplă într-o scrisoare adresată, la 1874, redacţiei unei reviste germane[19], sau aşa cum se întîmplă, spre sfîrşitul vieţii, în articolul program la *Fîntîna Blanduziei*[20]. „Frazeologia" hegeliană, care i se părea lui Schopenhauer imorală prin optimismul ei, e respinsă şi de Eminescu, - şi această respingere se datorează în mare măsură presiunii etice schopenhaueriene. De aceea, simptomele diagnosticate asemănător conduc, ia Hegel şi la Eminescu, spre concluzii opuse. Contemporaneitatea e, pentru Hegel, „un timp al naşterii şi al trecerii la o nouă perioadă (...). Irealitatea ca şi plictiseala care irup din ceea ce subzistă, presimţirea nedeterminată a ceva necunoscut, sînt vestitorii că altceva se pregăteşte[2]". Pentru Eminescu, acest „altceva" nu e

o nouă naştere, ci o agonie, un universal amurg al zeilor („punctul de solstijiu" din *Memento mori).* Ca şi Solger,

Eminescu absolutizează (ca să revenim la terminologia lui Hegel) momentul negativ al ideii; de aici, nostalgia eminesciană a timpilor originari, a epocilor în care spiritul se exprimă în credinţă şi în artă. Entuziasmul hegelian pentru etapa contemporană, în care spiritul - reflexiv acum - ajunge la cunoaştere de sine, îi este străin - ca accent axiologic - lui Eminescu, deşi valoarea doar tranzitorie a momentului negativ în gîndirea lui Hegel îi e bine cunoscută poetului român care, într-o perioadă de entuziasm pentru formalizările matematice, pune în ecuaţie şi sistemul hegelian:

Sein

= *Werden* [22)]. Dincolo de valorificarea diferită *Nichtsein*

a momentului negaţiei (alteritate tranzitorie la Hegel, înstrăinare tragică la Eminescu), relaţia fundamentală gîndire

- existenţă apare comentată diferit de către poetul român ia diferite epoci. într-o scrisoare alcătuită, împreună cu Pamfil Dan, la 1871, în numele studenţimii române şi adresată lui D.Brătianu, poetul crede că „Istoria lumii cugetă - deşi încet, însă sigur şi just: istoria omenirii e desfăşurată cugetării lui Dumnezeu"[23]'. Punctul de vedere exprimat aici, înrudit cu cel hegelian, e, în acelaşi timp, caracteristic modelului cosmologic platonician din prima perioadă a creaţiei eminesciene, căci ceea ce interesează nu e dialectica ideii, ci identitatea gîndire divină

- univers. Trei ani mai tîrziu, într-o scrisoare către Maiorescu, Eminescu îşi mărturiseşte intenţia de a completa filozofia schopenhaueriană, grupînd „opiniunileşi sistemele doveditoare ce însoţesc fiecare fază de evoluţie în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept şi politică, dar nu m sensul evoluţiei la Hegel. Căci la Hegel cugetare şi existenţă sînt identice. Aici nu"[24]'. Afirmaţia, care a constituit în critica românească unul dintre argumentele esenţiale pentru demonstrarea antihegelianismului lui Eminescu, aparţine unei perioade de abandonare a modelului cosmologic platonician şi e, evident, tributarăenergitismului schopenhauerian. O variantă

a acestei afirmaţii, din manuscrisele filozofice ale lui Eminescu, aduce însă o interesantă modificare de perspectivă: „Precum ne mirăm de justeţea calculului matematic şi geometric, în care numerii prin proprietăţile lor găsesc cu necesitate rezultatul lor, ca şi cînd ar avea scopul de a-l ajunge, tot astfel justeţea legilor naturii ne face efectul de a avea scopul să ajungă unde ajung. Ceea ce facem noi în gîndire face şi natura în puteri, din care cauză poate ajunsese şi Hegel să spună că orice existenţă e un silogism, pe cînd tocmai inversiunea ar fi adevărată: silogismul este un mod de existentă al cugetării, el este o existenţă ca oricare alta, o specie subordonată genului existenţei"[25]'. Ceea ce însemnează că raporturile gen - specie se stabilesc între existenţă (=cugetare) şi silogism (ca mod de existenţă al cugetării, deci ca specie a genului cugetare). Aşadar existenţa, structural asemănătoare (ca şi calculul matematic) *cugetării,* este ireductibilă la *silogism,* pentru că silogismul (mod de manifestare a gîndirii logice) este doar *un* mod de existenţă al cugetării, deci unul dintre modurile posibile de existenţă. Inegalitatea fermă, schopenhaueriană, dintre existenţă şi gîndire din scrisoarea către Maiorescu este acum atenuată în sensul unei inegalităţi (care nu e antinomie, ci subordonare gen -specie) între existenţă şi gîndire logică în forma clasică a silogismului. Evident, Eminescu respinge încercarea hegeliană de a transforma logica în fundamentul structural al metafizicii, însă gîndirea (gîndirea divină la început, cea umană mai apoi) rămîne structural asociată existenţei, chiar dacă ea nu poate fi redusă la formele gîndirii logice[26]'.

în ce constă aşadar antihegelianismul eminescian? Pe de o parte, în absolutizarea tragică a momentului negativ din dialectica ideii. Pe de altă parte, în refuzul de a identifica gîndirea creatoare *(id est* existenţa) cu o formă particulară a ei, care e gîndirea logică, exprimată formal prin silogism (jocului gol sau frazeologiei vide a silogismului, Eminescu îi va opune structura creatoare a mitului). Obiecţiile antihegeliene se desfăşoară astfel, în gîndirea eminesciană, pe teren hegelian. Ar fi greu de negat faptul că gîndirea eminesciană se formează, în mare măsură, în orizontul unor structuri hegeliene, pe care

i le oferă - şi i le imprimă - traducerea realizată în prima tinereţe (1868-l871) a lucrării, deosebit de interesante, a hegelianului Rotscher, *Arta reprezentării dramatice...* [27)]. Să amintim un singur amănunt: întreaga lucrare a lui Rotscher se constituie pe ideea adaptării artei moderne a actorului la cel de al treilea stadiu din evoluţia dialectică a ideii, stadiul conştiinţei reflexive ce caracterizează actuala „stare a lumii" şi spiritualitatea contemporană.

Insistînd asupra elementelor hegeliene din gîndirea lui Eminescu, n-am intenţionat să-l transformăm pe poetul român dintr-un discipol al lui Schopenhauer într-un epigon al lui Hegel. întîi, pentru că nu avem de a face cu un filozof sistematic, ci cu un poet bîntuit de mari nelinişti existenţiale, care-şi poate fundamenta viziunea pe elemente, filozofic vorbind, eclectice, un poet a cărui spaimă de neant ar putea găsi (şi a găsit, în ultima etapă de creaţie), ca şi în cazul lui Mallarme, consolare în identitatea hegeliană dintre Neant şi Absolut. în al doilea rînd, pentru că o sinteză de elemente hegeliene şi schopenhaueriene nu este o imposibilitate nici măcar pe tărîmul filozofiei. în perioada cînd Eminescu îşi publica *Epigonii,* Nietzsche începea să scrie o operă care avea să facă epocă în istoria filozofiei europene, dar care avea să marcheze, în egală măsură, pentru un veac, arta europeană. Este vorba de *Naşterea tragediei,* lucrare pe care Eminescu, probabil, nu a cunoscut-o, dar de care se apropie, pe de o parte, printr-o similară sinteză între hegelianism şi schopen-hauerianism[28]', pe de altă parte prin

încorporarea şi depăşirea pesimismului schopenhauerian şi a optimismului hegelian într-o viziune tragică asupra existenţei, vizibilă în special in ultima perioadă de creaţie. Mai mult decît în Schopenhauer, în confluenţele parţiale cu hegelianismul se află premisele marii modernităţi a gîndirii eminesciene[29]'. în ordinea concepţiei estetice, această modernitate a fost văzută deja ca o coincidenţă cu poetica postromantică franceză. Pornind de la *Epigonii, Scrisoarea II, Criticilor mei* şi corespondenţa cu Iacob Negruzzi, Ion Constantinescu urmăreşte, prin confruntare cu schema lucrării lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne,* „modernitatea cu poezia lui Baudelaire, Rimbaud şi Mallarme,

57

o serie de elemente, printre care: primatul luciditătii reci, îmbinarea fanteziei - cugetare, limbajul autonom al fanteziei, magia limbajului, „subiectivismul neutru" - trăsături cărora le-ar corespunde în opera lui Eminescu vizionarismul, eul impersonal, conceptul de geniu, limbajul riguros etc.[30]' Interesantă şi motivată ca orientare generală, interpretarea în discuţie suferă, pe alocuri, de excesele entuziasmului generos al „modernizării". Să amintim, în acest sens-, identitatea entuziastă (pe criterii cronologice şi de coincidenţă pur terminologică) a vizionarismului eminescian (care-descinde însă din nostalgia epocilor de gîndire mitică, din mesianismul romantic şi coincide - terminologic chiar, în scrisoarea către Negruzzi despre *Epigonii* - cu conceptul schillerian al poeziei „naive") cu vizionarismul rimbaldian („dereglare îndelungată... raţională" a tuturor simţurilor). Coincidenţa unor termeni ca „vizionar" sau „fantezie" (prin care Eminescu înţelege o dezvăluire a ideilor platoniciene din structura universului[3]") nu ni se pare un argument sufkienţ pentru a demonstra apartenenţa poetului la estetica postromantică, chiar dacă rigoarea matematică a limbajului (convingător identificată de I.Constantinescu în imaginea limbii „ca un fagure de miere" din *Epigonii)* şi travaliul lucid constituie argumente ferme în favoarea acestei teze. în fond, nu modernizarea lui Eminescu o neagă (dimpotrivă o resimţim în întreaga structură a operei sale), ci argumentele uneori improvizate în favoarea ei.)

Propoziţiile poeticii eminesciene se fixează într-un moment de tranziţie de la poetică romantică de tip expresiv la. o poetică modernă, de tip obiectiv[32]', spre care conduc afirmaţiile referitoare la limbaj, la reflexivitatea definitorie actului creator, sau spre care conduce viziunea eului liric ca eu impersonal („demonul" din *Scrisoarea V). Criticilor mei,* o poezie din ultima perioadă a creaţiei eminesciene, aminteşte încă, parţial, de cerinţele unei poetici de tip expresiv, care neagă polemic liberul joc al ironiei romantice:

E uşor a scrie versuri ' r *Cînd nimic nu ai a spune, . '. înşirind cuvinte goale ',; Ce din coadă au să sune*

Modernă prin cerinţele unei poetici reflexive, dominată de imperativul gîndirii lucide („patimile" şi „dorurile" „bat la porţile gîndirii", care sînt porţile intrării lor în lume, în „veşmintele vorbirii"), *Criticilor mei* se ataşează vechii poetici expresive prin ideea conţinutului sentimental şi personal al artei:

Dar cînd inima-}i frămîntă Doruri vii şi patimi multe,
Pentru-a tale proprii patimi, Pentru propria-ţi viaţă Unde ai judecători Nendurafîi ochi de ghiaţă?

Evident, *Criticilor mei* este o poezie polemică, şi reminiscenţele poeticii expresive provin, în parte, din opoziţia pe care o stabileşte între gîndireacriţică, sterilă şi nesubstanţială(avatar al gîndirii„ironice^Jcughidireapoetică, creatoare, mediind între natură (simbolurile florale utilizate pentru substanţa „naturală" a artei) şi cultură, transformînd onntr-o creaţie lucidă (dominată de „nenduraţii ochi de ghiaţă") voinţa de existenţă a naturii în adevărul etern ai cuvîntului, ad»că al culturii.

"Spuneam că Eminescu vede (ca şi Hegel) în ironia romantică nu atît o manifestare de libertate totală a spiritului, cit pericolul nesubstanţialităţii. De aceea sînt rare cazurile în care actul poetic în sine primeşte la Eminescu valoarea unui act ontologic; şi, fapt semnificativ, de cîte ori lucrurile se petrec astfel, (v. *Odin şi poetul* sau varianta ultimă din *Mureşanu),* poetul apare ca *bard,* iar poezia e *cîntare,* aspirînd să creeze, in intr-o opoziţie programatică cu universul instituit, un univers armonios compensatoriu, adică revenind printr-un vis estetic la xerdutul model cosmologic platonician, restituit spiritului ca patrie ideală. în rest însă, poezia eminesciană se află în căutarea unei motivaţii „substanţiale" în ordinea existenţei, ceea ce ar conduce, în principiu, spre orizonturile unei poetici expresive. De aici, cele două simboluri obişnuite ale poeziei în

59

opera lui Eminescu: *oglinda de aur* şi *hieroglifa.* „Oglinzi de aur" ale trecutului românesc sînt, spre pildă, legendele istorice ale lui Bolintineanu[33]'. Termenul - la care vom reveni cu un alt prilej - identifică arta cu instrumentul unei cunoaşteri magice. O imensă oglindă, de aur_este, în *Avdtarii Faraonului Jlâ,* pardoseala sălii în care faraonul-mag o forţează pe Iris să-i apară; în oglinda de aur a magului din *Memento mori* i se relevă cunoaşterii nu lumea fenomenală, ci „sîmburul lumii". Oglinda de aur restituie aşadatimagmea4ufflii.IiUdee_şijgeniul poetic se identifică de aceea, uneori, cu magul; cunoscători ai sensului lumii, genîile pot 7T (ca-n variantele *Scrisorii l)* „medici ai omenirii", alinînd răul de a fi, medici ai unei umanităţi supuse bolnavei risipiri în timp. Ca oglinda de aur, arta ar fi o fonnă_^-eus©aştfiriLjnagice₁menită să restituie fiinţei noastre, pierdută în „valurile vremii", adevărurile permanente.

Alături de oglinda de aur, hieroglifa reprezintă în limbajul eminescian o altă înfăţişare simbolică a artei. Hieroglifele, semne care prind Ideea printr-o vagă, stilizată (şi uneori stîngace) asemănare cu realitatea fenomenală, constituie un limbaj cifric, plin de înţelesuri într-o epocă originară, cu sensurile însă acum uitate.

Arta barzilor, vechea artă, ar fi aşadar un limbaj hieroglific (lipsit în înfăţişările sale de somptuozitate ornamentală), un limbaj care „încifrează" Ideea. Poezia *Dumnezeu şi om* este, cu excepţia celor două strofe finale, un exerciţiu de lectură a unei „hieroglife" - imaginea stîngace din cartea „cu păreţii afumaţi" a noului zeu din timpurile apuse ale credinţei:

Dar pe pagina din urmă, în trăsuri greoaie, seci, Te-am văzut născut în paie, faţă mică şi urită, Tu, Cristoase, -o ieroglifă, stai cu fruntea amantă, Tu, Mario, stai tăcută, ţeapănă, cu ochii reci!
însă sufletul cel vergin te gîndea în nopţi senine, Te vedea rîzîndprin lacrimi cu zîmbirea ta de înger...

Ca hieroglifă, limbajul artei nu însemnează desen, ci

60

scriere - o transcriere abreviată, în semn stîngaci dar cu virtuţi magice, a Ideii. De aceea, sinonim hieroglifei şi comportînd aceleaşi virtualităţi magice, apar frecvent amintite în opera lui Eminescu „ruinele JJătrîne"[34]* . Hieroglific este în primul rînd limbajul mitului, şi istoricul e cel care „caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sînt minciuni, şi arată că mitul nu e decît un simbol, *o hieroglifa care trebuie citată şi înţeleasă"* (s.n.). Similar mitului, poezia „nu are să descifreze ci, din contră, are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile", cu precizarea că acest trup hieroglific al imaginii preexistă în idee care o reclamă: „Ideea e sufletul, şi acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea trupului său[35)], „trup" ce va fi determinat, în cazul poeziei, şi de timbrul spiritualităţii naţionale".[36']

Viziunea operei de artă ca trup ce preexistă, latent, în voinţa de expresie a ideii, ne conduce spre o accepţiune impersonală a poeticii expresive, care se modernizează astfel, „deromantizîndu-se"[37)]. Din această perspectivă, eul empiric al creatorului - cu „dorurile lui vii" şi cu ale sale „patimi multe" - încetează să intereseze; artistul devine impersonal „instrument al unei arte", ca-n variantele *Scrisorii V:*

*Ea nu ştie c-a ta viaţă, instrument al unei arte, La plăcere nu se-nchină şi de ea nu are parte A trăi şi a muri ţi-s astfel totului egal Trista ei zădărnicie tu ai rupe-o c-un pumnal.[3]***

în forma definitivă a *Scrisorii* V, imaginea e reluată: adorarea iubitei apare ca un mod platonician de cunoaştere, prin contemplarea frumuseţii din lumea fenomenală, a ideii de frumos (în variantele mai apropiate de sursa platoniciană a ideii, frumuseţea apare ca un intermediar în cunoaşterea *adevărului™):*

Ea nici poate să-nţeleagă că nu tu *o vrei... că-n tine E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine, C-acel demon plînge, ride, neputînd s-auză plînsu-şi,*

61

Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că geme Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme, Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii mutice de sfere, Ce-o aude cum se naşte din rotire şi cădere. Ea nu ştie c-acel demon vrea să aibă de model Marmura-i cu ochii negri şi cu glas de porumbel Şi că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară, Precum în vechimea sfîntă se junghiau odinioară Virginiie ce statură sculptorilor de modele Cînd tăiau în marmor chipul unei zîne după ele.

Demonul torturat din adîncul fiinţei artistului, ce aspiră spre limpedea frumuseţe a femeii ca spre un *model* care i-ar deschide drumul exprimării visului eternei frumuseţi, seamănă, prin natura sa metafizică şi prin suferinţa ce marchează drumul spre expresie, cu „eul liric", puiere dionisiacă impersonală aspirînd spre eliberare în forme apolinice, aşa cum îl definea Nietzsche în *Naşterea tragediei:* poetul liric „se identifică mai întîi într-o manieră absolută cu Unu - primordial, cu suferinţa şi contradicţiile sale şi reproduce imaginea fidelă a acestei unităţi primordiale ca muzică (...) dar apoi, sub influenţa apolinică a visului, această muzică i.se manifestă într-o manieră sensibilă, vizibilă, ca-ntr-o viziune simbolică" şi-l conduce spre mirajul expresiei; identificîndu-l cu sufletul lumii, cu suferinţa sa originară şi, în acelaşi timp. dăruindu-i „bucuria primordială a aparentei", „eul liric răsună", pentru Nietzsche, „din cele mai adînci abisuri ale Fiinţei"[40'], din infernul unde se zbate şi demonul eminescian, demiurg nedesăvîrşit, în căutare de model al frumuseţii (sau al adevărului) pentru propria-i creaţie. Actul creator nu mai e, de aceea, fericita expresie spontană din visul bardului, nu mai e sfînta limbă a naturii vorbindu-se pe sine, nici tabloul întrevăzut de „ochiul limpede al Greciei antice[4]", ci este o fundamentală suferinţă, o torturantă aspiraţie spre expresie. Actul creator nu e mîntuire, ci sacrificiu; pe „altarul nalt" nu e jertfită fecioara, dar jertfa există' totuşi: jertfa este artistul care, în *Odă,* se topeşte-n flăcări pe propriu-i rug, se mistuie de propriu-i vis[42>]. De aici,

62

simbolurile supreme şi obsesive ale arderii, ale suferinţei în opera lui Eminescu: *sculptorul orb* (sau lipsit de braţe) şi *muzicianul surd.* Sculptorul orb din *Memento mori* sau muzicianul ce asurzeşte „în culmea dulcii muzice de sfere" din *Scrisoarea V* nu sînt doar instrumentul, ci şi jertfa artei lor. Evident, imaginile sculptorului orb şi a muzicianului surd pot fi interpretate ca simboluri ale unei estetici neoplatoniciene, fascinată de ideea frumosului şi nu de reflexul ei în lumea fenomenală. Dar această interpretare omite sentimentul infinitei suferinţe, a sacrificiului de sine din care se naşte, pură, imaginea eternă a frumuseţii în artă:

Orbul sculptor în chilie pipăie marmora clară, Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea-i temerară Piatra'rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg, Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire, Stabilă^ a ei mişcare, rmtă-n cruda ei simţire, •O durŞre-ncremenită pm ire secolii ce trec.

Iar în variantele *Scisorii V,* surzenia (şi surzenia lui Beethoven e subiect de meditaţie în *Archaeus)* este preţul

atingerii sensului muzicii sferelor, în „momentele supreme" ale înţelegerii cîntecului lumilor, devenit cîntec al durerii universale:
Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme Cînd prin sufletul lui trece dulcea muzică de sfere Cînd el simte cum că lumea este-atrasă de durere Şi încet se tot coboară pe-ale chaosului văi Deşi totul se-nvîrteşte ca şi-n ziua cea dentîi.[43']
Jocul liber al romanticilor devine astfel un joc grav, un joc al nefiinţei ce se exprimă prin artist, devorîndu-l. Accentele acestei poetici contemporane cu Nietzsche prevestesc, credem, o direcţie a poeticii secolului XX ce descinde din Schopenhauer şi Nietzsche, dar se realizează în primul rînd nu în poezie, ci în roman. Ne gîndim la poetica lui Thomas Mann, în special la încorporarea ei în *Doctor Faustus.*
63
Din această perspectivă, poetica expresivă cenzurată de luciditate a lui Eminescu primeşte o motivaţie existenţială care îşi păstrează actualitatea prin reeditarea ei în plin secol XX: „Elementul unei voinţe de expresie mergînd pînă la extrem a fost totdeauna dominant la Leverkuhn, împreună cu pasiunea intelectuală pentru o ordine riguroasă, pentru linearismul flamand. Cu alte cuvinte, căldura şi răceala domneau alături în opera lui şi cîteodată, în clipele celei mai geniale creaţii, se contopeau: *espressivo* punea stăpînire pe contrapunctul strict, obiectivul roşea de sensibilitate"[44']. Şi Adrian Leverkuhn, care detestă „căldura animală" a vocii umane, scrie majoritatea operelor sale pentru voce, pe care o obligă să se transforme într-un instrument, dînd virtuţi obiective unui element artistic prin excelenţă „expresiv". Ca şi creatorul damnat al lui Thomas Mann, artistul eminescian e un Crist vîndut diavolului, un mîntuitor care nu poate mîntui pe nimeni într-un veac de sterilitate, dar şi un creator care caută noi dimensiuni ale limbajului la confluenţa mitului cu rigoarea calculului matematic. Conştiinţa apartenenţei la un veac de sterilitate (un veac al „prozei"), permanentă în opera eminesciană, se exprimă în jocul ironic de afirmaţii contradictorii din *Icoană şi privaz,* menit să demonstreze, prin chiar capcana contradicţiilor, că „ticălos e omul născut în alte vremi". Aşadar, „într-un veac/în care poezie şi visuri sunt un fleac", a-i cere celui ce aparţine prin vocaţie „nefericitei secte/Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte" să respecte preceptul înţelept „Dator e-omul să fie a veacului copil", este, în fond, premisa damnării artistului într-o epocă de sterilitate. Ironic (însă ironia e a destinului, sau a istoriei), limbajul artistului îl va plasa în afara secolului căruia, cronologic, îi aparţine, chiar atunci cînd el va traduce reacţia imediată a creatorului faţă de epoca sa:
Sincer, îţi vine soarta s-o sudui, s-o blestemi: Blăstămurile însăşi poet te-arată iarăşi, Al veacului de mijloc blestemul e tovarăş.
64
Abandonînd, de aceea, idealul comunicării cu un veac apoetic, poetica eminesciană tinde să abandoneze, în ultima ei perioadă, şi limbajul - degradat - al comunicării. Poezia lui Eminescu se plasa, în începuturile ei, sub semnul respectului pentru valorile ornamentale din lirica paşoptistă. Ea avea să treacă (aşa cum vom vedea) într-o etapă ulterioară prin experienţa unui limbaj poetic constituit prin negarea categoriilor limbajului conceptual, aspirind în cele din urmă spre formele unui limbaj universal, în manuscrisul 2267[45)] apare următoarea însemnare; „Limba universală. Limba de formule, adică de funcţiuni ale celor trei unităţi: timp, spaţiu, mişcare. Cu o modificare (mişcare în loc de cauzalitate), formula matematică menită să surprindă relaţiile constitutive ale fenomenelor corespunde categoriilor prin care gîndirea creează lumea ca reprezentare în concepţia schopenhaueriană, şi ea apare acum ca structură ideală, universală a limbajului. Limbajul matematic nu va căuta expresia individualităţii fenomenale, ci a *relaţiilor* care determină şi instituie fenomenul. Obsedată de limbajul universal, poezia va ajunge însă la propria-i negaţie, aspirînd spre o imobilizare ideală a lumii în formulă matematică. Şi, în 1883, boala îl surprinde pe Eminescu încercînd să spargă limitele limbajului, abandonînd visul de a prinde lumea în cuvînt şi hrănind speranţa de a-i capta adevărul etern în formulă matematică, avatar „ştiinpfic al vechilor formule magice care au prezidat, pitagoreic, constituirea universului. Poetul schiţează acum o lucrare de filozofie intitulată *încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcarea eternă*[6]*,* care ar fi fost, conform unei însemnări manuscrise, o aplicare a calculului infinitezimal la structura şi existenţa universului[47]*. Etern neschimbat ar fi aşadar raportul unor elemente ce se modifică veşnic, dar se modifică în funcţie de reciproca lor determinare, cerută de stabilitatea raportului, interdeterminare pe care Eminescu o numeşte „coadaptaţie"[481]. Limba universală nu mai poate fi, deci, cea a cuvintelor (care cuprind doar elementele supuse coadaptaţiei), ci aceea a formelor matematice, în care structura gîndirii (categoriile schopenhaueriene ale „reprezentării") şi structura universului coincid.
65
O anumită neîncredere în cuvînt se manifestă - am mai spus-o - în întreaga operă eminesciană, care evită să identifice cuvîntul (aşa cum făceau precursorii săi, romanticii paşoptişti) cu divinul LogGs. Paradoxal pentru un poet, tînăruî Eminescu îşi definea (într-o adnotare pe marginea traducerii din Rotscher) tipul de imaginaţie, mărturisinda-şi rezistenţa la seducţia cuvintelor şi receptivitatea faţă de reprezentările vizuale, plastice: „întocmai ca mine în pictură astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc, ie văd în color cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălţimilor acelor figuri quasi-vii ce mă-ncîntă în reveriile mele". Adnotarea e pe marginea unui text despre specificarea talentului în artă: „Talentul pentru ai te se manifestă

aşadar printr-aceea că fantezia individului se pronunţă de activă şi productivă tocmai într-acel mod specific - în care se arată dispoziţiunea în arta specială"[491]. Eminescu îşi recunoaşte aşadar o imaginaţie caracteristică talentului pentru artele plastice.
Poezia eminesciană nu se naşte (ca cea a lui Heliade) dintr-o exaltare a cuvîntului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sînt, pentru Eminesca, epocile în care limba unui popor nu e încă pe depîin cristalizată, căci poezia nu se serveşte de limbaj,ci se naşte învingîndu-I[50]*. Dar, ajungînd să spargă limitele cuvîntului, poezia eminesciană sfîrşeşte în tăcere.

3. Daîmon şi demon

„Căci demonii sînt îngeri de geniu..."
(Cezara)

Demonul torturat al creaţiei, care aspiră spre „dulcile îumine" eliberatoare ale frumuseţii în *Scrisoarea V* este (aşa cum e - implicit doar - şi erosul în *Sara pe deal)* un daimon în sens antic. Accepţia grecescului *daimon* e similară cu cea a latinescului *genius*[5]^, chiar dacă ei i se adaugă, în interpretarea lui Eminescu din *Scrisoarea V,* conotaţii modeme (suferinţa,

66

mutismul originar etc). Echivalenţa originară a termenilor *daimon-genius* explică frecventa sinonimie *demon-geniu* din opera lui Eminescu, sinonimie evidentă, spre pildă, în poemul *Fata în grădina de aur.* Smeul din acest poem (prefigurarea lui Hyperion din *Luceafărul)* este numit, de două ori, „demon": o dată, demonică este întruparea sa din prima coborîre în castelul fetei de împărat:

Se *prefăcu în tînăr luminos Şi corpul lui sub haina ce se-ncreaţă, S-arată nalt, subţire, mlădios. Păr negru-n viţe lungi ridică faţa . Şi ochi-albaştri-nchis, întunecos, Iar faţa-i albă, slabă, zîmbitoare-Părea un demon rătăcit din soare.*

A doua oară, Adonai i se adresează numindu-l „demone", dar îl numeşte, în acelaşi context, *Eon,* ambii termeni echivalînd fiinţa Smeului cu cea a unui principiu originar, necreat ci creator, subordonat, totuşi, în ierarhia cosmică divinităţii, de la care cere schimbarea condiţiei sale de nemuritor:

Şi tu ca ei voieşti a fi, demone, Tu care nici nu eşti a mea făptură; Tu ce sfinţeşti a cerului colone Cu glasul mîndru de eterna gură... Cuvînt curat ce-ai existat, Eone, Cînd Universul era ceaţă sură...

Spre deosebire de *Luceafărul,* unde astrul îşi parţializează natura supracategorială, totală, în înfăţişările antinomice de înger şi demon prin care se face cunoscut Cătălinei[52]', dar rămîne în esenţa sa, ştiută şi numită doar de Demiurg, Hyperion, Smeul nu *apare* numai ca demon, ci *este* un daimon numit fiind astfel de către Adonai. De apărut, apare Şi el - ca şi Hyperion - nu numai sub înfăţişarea de demon solar, ci şi - în a doua întrupare - sub aceea de înger:

67

Şi-astfel cum sta mut înger din tării Părea un mort frumos cu ochii vii.

Indiferent însă dacă Smeul se întrupează ca înger sau ca demon, fata de împărat i se adresează constant (spre deosebire de Cătălina) cu apelativul de *geniu,* prin care înţelege „fiinţa năpămîntească", *străină* şi incomparabilă ca natură cu cei vii, dar muritori:

O, geniu mîndru, tu nu eşti de mine,
De-a ta privire ochii tăi mă dor,
Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine ;
Căci m-ar usca teribilu-ţi amor!
Curînd s-ar stinge viaţa mea, străine,
Cînd tu m-ai duce-n ceruri Ungă sori
Frumos eşti tu, dar a ta nemurire
Fiinţei trecătoare e pieire

La fel e întîmpinat Smeul şi sub înfăţişarea angelică:

O, geniul meu, mi-efrig l-a ta privire Eu palpit de viaţă - tu eşti mort. Cu nemurirea ta tu nu mă-nveţi, Acum mă ani, acuma mă îngheţi.

Termenii sinonimici care ne interesează *(demon-geniu)* desemnează aici naturajupraumană, nu însă divină, a unui daimon în sens antic, resimţit de poetul român ca ajnnţă_cu statut ambiguu, ce mediază între două nivele de existenţă (divin-uman) fără a aparţine nici unuia dintre ele. Evident, termenul de demon (daimon) nu arej^qnqtaţii etice, aşa cum va avea accepţia creştină a demonului, înger rebel şi pedepsit; el se apropie în schimb de accepţia goetheană a demonicului, ce ar fi - în interpretarea lui Lucian Blaga - „o putere, nu lipsită de-o oarecare transcendenţă, care izbucneşte în anume oameni (...)• J3_putere magică, un duh pozitiv al creaţiei^, al productivităţii7~aT~faptei"[53>]. Această accepţiune pozitivă a demonului îl îndeamnă pe Goethe, în convorbirile cu

68

Eckermann, să nege prezenţa oricăror trăsături demonice la Mefistofel, pentru că „Mefistofel e o fiinţă mult prea negativă, demonicul însă se manifestă într-o putere de faptă cu desăvîrşire pozitivă"[54]'.

Ca putere creatoare, daimonul se întîlneşte cu atributele de demiurg ale divinităţii. Pentru ca această coincidenţă

parţială să devină o suprapunere perfectă de semnificaţii, demiurgul trebuie să-şi piardă trăsăturile platoniciene de arhitect şi geometru divin care calculează, pe baza legilor matematicii, structura perfectă, muzical-armonică a universului; el trebuie să devină zeul orb_neînfrlnata putere creatoare, care nu mai are drept scop (aşa cum avea la Platon) perfecţiunea, ci *existenţa.* Aceasta este înfăţişarea divinului în cea de a doua etapă a creaţiei eminesciene, cînd demiurgul e identificat cu schopenhaueriana ivoinţă oarbă de a TQ -metafizic instinct creator, înzestrat în exclusivitate cu atribute de daimon. Aşa apare, în *Avatarii faraonului Tlâ,* Isis, zeiţa demon constrînsă de faraonul mag să-i dezvăluie, în imensa oglindă de aur ce pardoseşte „sala fără acoperământ" a palatului său, structura lumii şi esenţa fiinţei umane: „Aştept să-mi spui adevărul... Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă să cred că sîntem numai pulbere...
Un rîs clocoti prin toată sala.
- Ce rizi, zise regele întunecos, mie nu mi-e a ride, demone, voi adevăr, nu batjocură...
- Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece şi cruntă expresie de ironie... pulbere?... te înşeli... ce eşti tu, rege Tlâ? Un nume eşti... o umbră! Ce numeşti tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu eşti decît o formă prin care pulberea trece (...)
- Chipul tău, Isis!
Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roşu... de acest cerc erau aninate fiinţe ca o scară (...) şi prin toate aceste forme, tremura cercul roşu şi făcea să joace formele negre pe firul ei roşu(...)
Regele ieşi (...)
Oglinda singură se-ncreţi la suprafaţa unui lac...
69
glasuri se certau în fundul ei cu sfada valurilor... chiot şi plîns... ţiuit, urlet... suspin şi un glas mare începu să rîdă prin tot caosui de glasuri mici...
-(...) Rîd de voi, regi ai pămîntului, rid de voi... Ce căutaţi a prinde eternitatea în nişte coji de piatră care pentru mine sunt coji de alună... în mine. în pieire şi renaştere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... voi vreţi să mă prindeţi pe mine... Nebuni! Apoi se iimpezi oglinda şi eternitatea din cer se uită în ea însăşi şi se miră de frumuseţea ei" .[55)]
în adînc, dincolo de aparenta linişte $i frumuseţe a cerurilor, chipul zeiţei este aşadar cercul roşu al existenţei, cercul care „tremură" susţinînd formele regnurilor, umbre zugrăvite în aer; dar umbre supuse torturii şi suferinţei, căci rglasul lumilor (care ia locul muzicii sferelor) e alcătuit din hChiot şi plîns, ţiuit, urlet, suspin". Peste aceste voci ale suferinţei de a fi se înalţă risul zeiţei, glasul pătruns de „o rece şi cruntă expresie de ironie care vesteşte nimicnicia aspiraţiei umane spre eternitate. „Umbre" zugrăvite „în aer", prin care voinţa de a fi se realizează, umanitatea este astfel obiectul perpetuu al ironiei divine, iar divinul - care are acum atributele de creator orb ale daimonului - se „demonizează" şi în sens etic, primind semnificaţia de putere creatoare malefică. Ea poate apărea uneori ca demon al speciei, în raport cu care indivizii nu sînt decît actori interpretînd un scenariu prestabilit, marionete, instrumente oarbe aie voinţei de perpetuare:
Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră - el trăieşte, El cu gura voastră ride...
(Scrisoarea IV)
Sentimentul dureros de scindare a fiinţei din *Melancolie* se reactualizează pentru conştiinţa lucidă, martor înstrăinat al existenţei, care identifică, dincolo de un eu-mască, prezenţa străină, impersonală, a demonului, a demiurgului,a acelui „un altul":
70
Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască Demiurg se mişcă-n mine vrînd să mă ademenească îmi oferă bucuria şi să fiu cu voi de-o seamă Numai să-mi orbească mintea şi să nu spun cum îl cheamă[56']
în ultima variantă a poemei *Mureşanu,* eroul, filozof damnat, descoperă că „sîmburele lumii i eterna răutate". Obiectul proiectului divin nu-l mai constituie perfecţiunea platoniciană, ci realizarea voinţei de a fi. Şi cum „puterea de Viaţă" zace în „sămînţa dulce a patimii", împlinirea ei însemnează triumful răutăţii şi al urii. Moartea devine un vis imposibil, un vis al lui Satan, revoltatul înfrînt, căci lumile sînt condamnate la existenţă veşnică şi fiinţa umană e condamnată (ca-n eternele reîncarnări din *Avatării faraonului Tlâ)* la o perpetuă întoarcere în viaţă. Demiurgul demonizat este, el însuşi, supus necesităţii fatale de a crea perpetuu o lume de suferinţe pe care e incapabil să o distrugă. Demiurgul devine astfel unealta neputincioasă a propriului său daimon:
Căci vis e a ta moarte cu slabe mîini şi reci, La sorţi va pune iarăşi prin lumile din ceri Durerea mea cumplită - un vecinie Ahasver-Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară Migraţiei eterne unealtă de ocară... Puternice, bătrîne, gigante - un pitic, Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic.
în postuma *Demonism* apare imaginea demonizată a zeului - un Ormuz malefic, plictisit în marea-i singurătate, egoist şi crud (ca întrupare supremă, prin *unicitate,* a principiului individuaţiei), creator ironic al unei umanităţi care nu e decît proiecţia parodică şi neputincioasă a propriei lui înfăţişări. Mitologia elină (revolta titanilor), cea mazdeistă (Ormuz şi imperiul luminii), cea creştină (rebeliunea lui Satan) multiplică voit sferele care furnizează materialul mitologic ce intră în comparaţia imaginii menite să traducă un sentiment al răului de a *fi. Demonism* e un poem-definiţie; o definiţie ai cărei termeni provin din mitologiile cele mai diverse, grupaţi
71
concentric asupra obiectului definiţiei, care este universul din perspectiva suferinţei umane. Poemul începe cu o

suită de definiţii ce dezvoltă o intuiţie fundamentală, cristalizată în cuvîntul-nucleu „raclă", cu care debutează şi din care creşte întregul text:
O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie Bătute-n ea şi soarele-i fereastra La temniţa vieţii. Prin el trece Lumina flintă numai dintr-o lume Unde în loc de aer e un aur Topit şi transparent, mirositor Şi cald.
Sicriu al Pămîntului (titanul rebel, răpus de răutatea divină triumfătoare), „lumea" e un spaţiu al pedepsei, un spaţiu închis, sufocant, al putrefacţiei, al ţintuirii, al interdicţiei de a evada spre imperiul celest al luminii:
Ici în sicriu, sub cel capac albastru, Şi ţintuit şi ferecat cu stele Noi viermuim în mase în cadavrul Cel negru de vechime şi uscat Al vechiului pâmînt care ne naşte.
De dincolo, din lumea muzicală a cerurilor în care „îngerii cîntă de asupra raclei" albind lumina şi transformînd-o în raza de argint a lunii, pătrund ecouri îndepărtate, „ţăndări duioase/Din cîntecul frumos". în *Demonism,* metafora ia înfăţişarea definiţiei, într-un fel de citire depoetizată a universului, care se constituie de fapt (prin chiar această transformare a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coşmar „rece", cu aparenţe raţionale, a lumii. O lume în care umanitatea, jucărie a răutăţii divine, oferă zeului plictisit spectacolul comic al ambiţiilor ei neputincioase:
Ne-am născut noi, după ordin divin,
Făcuţi ca să-şi petreacă Dumnezeul
Bătrîn cu comica-ne neputinţă,
72
Să ridă-n tunet de deşertăciunea Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el, Să poată zice-n cruntă ironie: Pămînt rebeLJată-eepm-tâU—
Corespondentul uman al răutăţii divine îl reprezintă fiinţele demonice care au înţeles că puterea e condiţionată de nedreptate şi că pîrghia e răul, dar care doresc, totuşi, puterea. Aceştia sînt (destul de rari la Eminescu) eroii demonici de factură shakespeariană, care formulează un cod al învingătorului bazat pe modelul răutăţii divine; răsturnînd vechiul cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodia timpului echinoxial - care corespunde vîrstei demiurgului platonician - şi instaurează o vîrstă istorică demonizată, ce corespunde unui demonizări a demiurgului. E cazul Bogdanei (un fel de Lady Macbeth) şi al soţului ei, Sas, din drama neterminată *Bogdan Dragoş.* Piesa ar fi urmat să fie, desigur, o „dramă istorică" a descălecatului: fiul lui Dragul, Bogdan, tînărul prinţ vînător protejat de cornul lui Decebal, are viziunea Moldovei paradisiace şi a descălecătorilor ei. Dar, în conflictul dintre Dragul, voievod patriarhal, şi Sas, ucigaşul său, apare prefigurată tema din *Gemenii,cea* a „timpului întors" (motiv prezent şi în *Epigonii:* „S-a întors maşina lumii, cu voi *viitorul* trece"), a căderii în vîrsta păcatului, în raport cu care descălecatul lui Bogdan ar fi o întoarcere, sub semnul cornului lui Decebal, la vîrstele istorice originare[57]'.
în *Gemenii,* Brigbelu, dublul demonic al tînărului crai get Sarmis, îi răpeşte fratelui său domnia şi logodnica, întemeindu-se pe o morală asemănătoare celei a Bogdanei din *Bogdan Dragoş:*
Ei! Lumea-i împărţită în proşti şi în şireţi, Iar patimile rele viclenii le dau preţ
Şi am văzut virtutea găsind a ei răsplată Ce nu numai de oameni, de zei e-nvidiată, Răsplată prea frumoasă - un giulgi şi patru scînduri. De tind văzui aceasta am stat mereu pe gînduri: Să-mi stîmpăr lăcomia?
73
înfrînt, Sarmis vede în victoria lui Brigbel păcatul care tulbură ordinea străbună a {arii, începutul unui timp al prăbuşirii:
Eu lumii trebuit-am, dar ţie-ţi trebui ea, Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea, Tu eşti din a ei milă stăpîn, şi s-o urmezi Tu trebui, ca mai bine în scaun să te-aşezi; Ca nu de vro suflare pe dînsul să te datini Căta-vei să iei ochii prosteşti cu nouă datini. Din Sybaris vei strînge bătrîni cu bărbi boite Ca neamului să-i deie năravuri mai spoite
Strămoşi pierduţi în veacuri, rînduitori de cete, ' Coroana mea ş-a voastră e plină azi de pete
Puteţi de-acum să rupeţi a mele flamuri, Mînjitpe ele-i zimbrul adunător de neamuri.
Vina lui Brigbel este, în primul rînd, aceea de a nu-şi fi înţeles condiţia de „geamăn", adică de dublu al fratelui şi victimei sale Sarmis, cu care „Ca umbra cu fiinţa sunt amîndoi asemeni". Condiţia de *gemeni* a două fiinţe (aici, sub raport etic, antinomice) nu defineşte statutul biografic, ci statutul lor ontologic. Brigbel e geamăn cu Sarmis, dar el e, totodată, Sarmis, el e celălalt *(Tat twam asi,* principiul indian al identităţii, este titlul unei alte poezii eminesciene). Călăul şi victima sînt una şi aceeaşi fiinţă şi, lovindu-şi fratele, Brigbel se loveşte pe sine:
Loveşte crud o dată şi cade mort - Brigbel.
Motivul reapare în *Avatarii faraonului Tlă* unde Eminescu pare tentat de exersarea temei identităţii, nu numai în succesiune temporală (periodica smulgere din somn cataleptic a prototipului în avatari), ci şi sub forma, simultană, a dublului (abia schiţată aici): vrînd să-şi omoare dublul (imaginea emancipată, eliberată de servitutea reflectării, din
74
oglindă), marchizul Bilbao cade răpus.
Dorinţa de putere face din Bogdana, Sas sau Brigbelu expresii exarcebate ale voinţei de a fi, care-i împiedică să vadă identitatea de esenţă (condiţia de *gemeni)* a fiinţelor umane. Demonia lor nu e decît un reflex neputincios al

răutăţii divine şi un instrument prin care se instaurează în lume vîrsta păcatului, căci rebeliunea lor se reduce la înlăturarea codului etic al epocilor patriarhale. Pornind de la aceleaşi premise (viziunea răului ca pîrghie a lumii), Mureşanu va ajunge nu la un cod al învingătorului, ci la un elogiu al lui Satan, arhanghel al morţii care visează stingerea lumilor, adică anihilarea divinităţii malefice, identificată cu voinţa de a fi:

O, Satan, geniu mîndru, etern, al disperării, Cu geamătul tău aspru ca murmurele mării... Pricep acum zîmbirea ta tristă, vorb-amară: „ Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară" Tu ai amucit pămîntul ca să-l arunci în stele. Cu cîrduri uriaşe te-ai înălţat, rebele, Ai scos din rădăcine marea ş-o-mproşti în soare Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare... Ştiai că răutatea eternă-n ceruri trenă, Că secole nătînge cu spaimă o-ncoronă!

Rebeliunea etică, nefastă, a lui Brigbelu e înlocuită la Mureşanu printr-o rebeliune metafizică. Descoperind că răul e sîmburele lumii, Brigbelu devine rău pentru a se plasa, învingător, în miezul existenţei, iar Mureşanu neagă existenţa pentru a distruge răul, principiul ei. Mureşanu face parte din categoria demonilor romantici, care au descifrat în suferinţa din lume chipul zeului. Demiurg însemnează, pentru ei, „cel vinovat de creerea lumii". în acest sens romantic, Sarmis este, şi el, un demon. La nunta lui Brigbelu,unde sînt invitaţi zeii dacici (ca pentru a consfinţi noua ordine, a nelegiuirii), apare şi Sarmis, nebun rătăcitor în umbra codrilor. Craiul dezmoştenit îşi blestămă fratele („De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă...") şi se opreşte în faţa lui Zamolxe, cu regretul că zeul nu poate fi stins de nici un blestem[58']

75

Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai! De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai
învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri, Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri.

în variante, momentul este urmat de o redactare aproape definitivă a textului publicat antum sub titlul de *Rugăciunea unui dac.* Rugăciunea unui dac îndeplineşte aşadar, în *Gemenii,* funcţia de substitut al blestemului neputincios împotriva zeului. în varianta autonomă, poezia începe imnic, cu elogiu al creatorului, celebrat ca învingător al haosului şi învingător etern al morţii:

Sus inimile voastre! Cîntare aduceţi-iî El este moartea morţii şi învierea vieţii.

Dar zeul e celebrat, de asemenea, pentru imensa bunătate cu care şi-a revărsat darurile asupra dacului ce i se închină:

Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei Şi inima-mi împlut-au cu farmecele milei...

După toată această celebrare imnică,urmează rugăciunea propriu-zisă; pe lîngă toate darurile care i-au fost hărăzite, dacul mai cere, cu adîncă umilinţă, unul singur - dar unul care, în ciuda tonului umil, le anulează pe toate celelalte:

Şi tot pe lîng-acestea cerşesc înc-un adaos: Să-ngăduie intrarea-mi în veşnicul repaos;

Şi tot restul rugăciunii desfăşoară, cu o imensă voluptate a morţii (anulare a creşterii divine), imaginea „veşnicului repaos", cucerit prin martiraj, prin ruperea tuturor legăturilor cu viaţa (care se dezvăluie, într-un singur vers.nu ca dar divin, ci ca durere):

76

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, Pîn' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec, Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte, C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte, Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o, Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o-Cînd ura cea mai crudă mi s-a părea amor... Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor.

Rugăciunea e un autoblestem care culminează ironic prin negarea „darului" divin al vieţii[591], pentru care dacul nu poate mulţumi decît refuzîndu-l cu patimă, cu dorinţa de a-l distruge, de a-l profana, indirectă profanare â creatorului în creaţia sa:

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ţi mulţumesc Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc. Să cer a tale daruri genunchi şi frunte nu plec, Spre ură şi blestem aş vrea să te înduplec...

„Norocul să trăiesc" e expresia ironică pentru „durerea-mi", iar zeului celebrat ca „moartea morţii şi învierea vieţii" i se cere să devină dătător de moarte, anihilîndu-şi creaţia şi negîndu-se astfel pe sine. Oricît de crucificat, dacul nu e în primul rînd un sfînt martir, ci un demon, care aspiră spre a distruge creaţia zeului malefic, celebrată cu ambiguitate ironică în text. El se întîlneşte, în aspiraţia spre nefiinţă, cu Mureşanu, care suferă tocmai pentru că nu mai poate crede în moarte, nu în moartea individului, ci în stingerea voinţei de a fi:

.....dar vezi, mai cred în moarte?
Ai fi prea blînd să ai tu în mînă-ţi astă soarie. Aş ride-atunci de viaţă, muncind-o cu dispreţ, Aş omorî în mine o sută de vieţi Muncind în mine însumi alfirei orice nerv, Peirea cea eternă în pieptu-mi să o serv.

11

Foarte adesea, aceşti demoni, rebeli împotriva voinţei de a fi, primesc înfăţişare de călugări, reamintind idealul etic schopenhauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi, în evoluţia personajelor eminesciene. Sihastru pe malul mării apare în vis Mureşanu, sau călugărul nebun din *Povestea magului,* iar Ieronim, modelul pictorului Francesco pe- .^u Lucifer din Căderea îngerilor, este şi el călugăr. Frumuseţea nobilă a lui Ieronim este frumuseţea marcată de o „durere mîndră", durerea îngerului care a pierdut, prin cunoaştere, iluzia paradisului. Căci, în comentariul maliţios al lui Francesco, „demonii sînt îngeri de geniu... ceilalţi cari au rămas în cer sînt cam prostuţi"[60'].

Cei mai mulţi dintre demonii eminescieni, frumoşi ca îeronim sau ca întunecatul Toma Nour, sînt în esenţă îngeri care şi-au pierdut paradisul. Ei sînt marcaţi (ca personajul din *Codru şi salon)* de „vechea vină" a inocenţei pierdute şi de nobila mîndrie a cunoaşterii ce-i fereşte de jocul iluziilor prin care demiurgul inform ademeneşte mulţimea de „măşti" şi marionete. Tînărul din *Codru şi salon* se visează cometă de foc, astru ex-centric şi nebun, care tulbură ordinea cosmică. Tînărul din *înger şi demon* răscoală popoare contra ordinii tradiţionale, „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe". Iar Toma Nom se ştie rătăcit într-o „epocă de tranziţie", ale cărei „mizerii" le-ar vrea diagnosticate de un poet mîntuitor al spiritualităţii rătăcite în capcanele timpului. Eroii din *Geniu pustiu* sînt (ca şi poetul din *Icoană şi privaz),* „nenăscuţi îa timpul lor"; „Ion se simte, prin urmare, nefiăscut la punctul acela în timp, care ar conveni cracterului lui; însă, sătul şi dezgustat de viaţă, el decide a se arunca întreg în curentul timpului şi de a se lăsa dus, dacă nu se poate duce. Pentru că o ţintă ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el în timp nu e la Iqcul său, de aceea el îşi alege o ţintă secundară, contrapusă naturii lui interne, şi o execută după puteri, căci e fidel principiului: că în timpi mari, chiar dacă aceşti timpi nu i-ar aparţine lui, e o laşitate de a nu fi de nici o partidă"[6]". „Timpii mari" sînt timpii revoluţiei de la 1848 şi anul 1848 este, pentru ardeleanul Toma Nour, „anul durerii". Ca şi Ion, Toma Nour este un suflet generos, „pustiit" însă de

78

experienţa ostilă a existenţei. Rătăcit într-un timp istoric de răzvrătire şi deznădejde, el mai hrăneşte, totuşi, (ca şi paşoptiştii din care, spiritualiceşte descinde şi pe care ar trebui să-i reprezinte ca personaj) visul unei Cetăţi a Universului, Cosmopolis ce ar uni armonios destinele naţiunilor eliberate de tiranie. însă vocaţia revoluţionară a eroului nu mai poartă însemnele unei vîrste a încrederii, nu mai are, ca tonalitate sufletească, nimic din entuziasmul paşoptist, ci se grefează pe o imensă dorinţă de autodistrugere. înfrînt în Transilvania, Toma Nour va peregrina din ţară în ţară slujind ideea revoluţiei, visînd libertatea şi căutîndu-şi eliberarea în moarte. Ca şi eroul din *Andrei Mureşanu* (1871), revoluţionarul Toma Nour a devenit un demon torturat de spectacolul răului în istorie, atins de aripile morţii, capabil totuşi să lupte pentru un viitor paradis al umanităţii.

Pentru cei „nenăscuţi în timpul lor" Eminescu va găsi, mai tîrziu, o imagine pe care a exersat-o în mai multe împrejurări, dar căreia n-a ajuns să-i dea expresie definitivă: imaginea celor-cu-stea-moartă, din care creşte (într-un alt registru tematic) poezia *La steaua.* Variantele poeziei *La steaua* sugerează tendinţa unei noi definiri (în termeni ce depăşesc limbajul romantic) a categoriei romantice a „damnaţilor": o stea de mult moartă intră în comunicare cu o singură privire, spre care lumina ei călătoreşte din nefiinţă:

Parcă răsare din adine Din sfînta vecinicie, Nimeni n-o vede împrejur, Lumină-fi numai /ie.[K)]

Atracţia dintre astrul mort şi privirea celui ales sugerează o tainică legătură între om şi stea, similară legăturii dintre sufletul - înger şi astrul său originar din *Povestea magului.* Destinul fiinţei umane era legat, în *Povestea magului,* de soarta stelei pe care sufletul înger o aprindea la naştere, -aşa cum în *Luceafărul* destinele umane sînt guvernate de „stele cu noroc". Dar în această ordine a universului - descifrabilă astrologie - se petrec uneori greşeli, şi astfel se nasc „cei fără

79

de stea",, „minţile oculte", adică structurile^ geniale^ consubstanţiale divinităţii, libere de orice determinare în vreuna din ordinele universului. într-o serie de lucrări pare a se configura însă o altă categorie a umanului: locul celor fără de stea pare a fi luat de cei cu stea moartă. Sînt cei născuţi, oricînd, prea tîrziu, cei torturaţi de nostalgia patriei originare, care s-a cufundat în nefiinţă şi îşi supravieţuieşte doar ca „icoană" de lumină. Străini timpului lor, ei caută în acţiune, în poezie sau în iubire, punţi de comunicare cu o lume în care rămîn neintegrabili. Chiar dacă sînt dăruiţi cu „tinereţe neîmbătrînită(...) şi viaţă făr' de moarte" (ca Mușat din*Muşat şi ursitorile),* destinul lor e „blestemul nenduratei ierne", damnarea unei imposibile aspiraţii:

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna Un dor adînc şi îndărădnic foarte De-o frumuseţe cum nu e niciuna
Dar nentrupat e chipu-acei iubite Ca şi lumina ce în cer se suie A unei stele de demult pierite:
El n-afost cînd era, el e cînd nu e.

Cei cu stea moartă sînt cei care şi-au pierdut, printr-un tragic contratimp, patria cosmică, a cărei nostalgie o hrănesc totuşi. Atunci cînd nu au semnificaţia de daimon, şi nici semnificaţia conexă de demiurg malefic (sau de imagine umană a răutăţii divine), demonii eminescieni nu pot depăşi nostalgia patriei cosmice pierdute. Şi pentru că *Ja* această ordine a realităţii" *(Sărmanul Dionis),* descifrată de „gîndirea trează", patria cosmică ia înfăţişarea stelei moarte, iar demiurgul se transformă în oarba voinţă schopenhaueriană, spiritul nu va stărui în negaţie, ci îşi va căuta salvarea construind - prin vis, iubire, poezie etc. - universuri armonioase, compensative paradisului pierdut. Aceste construcţii sînt tot atîtea încercări de reintegrare în timpul echinoxial al vîrstelor paradisiace.

80

NOTE

1. „Cumpjna" reprezintă una dintre obsesiile gîndirii eminesciene, prezentă în poezie („cumpăna gîndirii" din *Se bate miezul nopţii* şi *Mureşanu,* sau „recea cumpăn-a gîndirii" din *Glossă),* cît şi în însemnările manuscrise; v., în special, fragmentele publicate în *Manuscriptum,* 1976, nr.2, p.32, despre Carpaţi: „Este muntele, tatăl al nurilor şi al poporului românesc. Aceasta e cumpăna lui, în care cîntăreşte şi faptele şi acest cîntar i se zice să fie drept". Religia trebuie „să cuprindă înlăuntrul ei o repartiţie de idei astfel încît asemenea cîntarului să arate totdeauna că răul este rău, binele bine".

2. Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op.cit.,* p.37.

3. Eminescu, *Opere complete.* Poezii. Nuvele. Roman. Teatru. Cugetări. Scrieri: literare, economice, politice şi filozofice. Scrisori, Critica

raţiunii pure de Kant, ediţie A.C. Cuza, Iaşi, 1914, p.3O3: „ŞTEFAN, nestatornic, de o beţie tristă, nobil în fundul inimei, dar abrutizat prin pasiune - un mare fond de grandoare - altfel meschin. Caracter melancolic. Sanguinic, Oacheş."
4. *Ibid.,* p.310.
5. *Ibid.,* p.307.
6. V., în acest sens, observaţiile pertinente ale lui Doru Scărlătescu, *„Părea că printre nouri..." {Observaţii asupra unui motiv eminescian),* în *Convorbiri literare,* 1975, nr.3. Definit cu mijloacele stilistice, motivul în discuţie este cel al „aparenţei". în *Melancolie,* T.Vianu vedea simptomele unei acute „nevroze a depersonalizării" - v. *Poesia lui Eminescu,* (1930), p.54.
7. D.Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu,* (Buc), Ed.tiner., 1969, („Lyceum"), p.217.
8. Cu varianta „Verde-i umbra nepătrunsă/Unde-o lume e ascunsă"; v.Eminescu, *Opere,* Ed. Perpessicius, vol.VI, 1963, p.523-524.
9. în limbajul eminescian, opoziţia *număr - cifră* (similară opoziţiei *cuvînt - vorbă* sau *frază)* traduce opoziţia între realitatea originară şi forma ei degradată, înstrăinată.
10.1.E.Toroujiu şi Gh.Cardaj, *Studii şi documente literare,* 1,1931, p.31l-313; Eminescu, *Opere,* ed.Perpessicius, vol.I, p.29l-292.
11. în Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române modeme,* I, Buc, Casa Şcoalelor, 1944, p.257.
12. Eminescu, *Opere,* ed.Perpessicius, vol.I, p.485.
13. Hegel, *Prelegeri de estetică,* traducere D.D.Roşea, Buc, E.A.R.S.R., 1966, vol.I, p.72.
14. *Ibid.,* **p.74.**
15. *Ibid.,* p.16.
16. *Ibid.,* p.lll.
17. Al.Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* în *Conceptul de literatură universală şi comparată,* Ed.Acad.R.S.R., Buc, 1967, P-l38-l52; Eugen Todoran, *Eminescu,* Buc, Minerva, 1972 (în special capitolele V şi VI) etc.
18. Pentru această direcţie de interpretare, v.în special G.Călinescu,

81

Opera lui Mihai Eminescu, cap. *Filozofia teoretică,* în *Opere,* voi XII, Buc, Minerva, 1970, p.90; observaţiile sînt interesante atît prin aceea ce avansează, cît şi prin ceea ce retractează, în maniera, tipic călinesciană, a epuizării subiectului prin enumerarea şi însumarea poziţiilor contradictorii: „Acum ne putem da seama că mintea lui Eminescu n-avea nimic înrudit cu acest tip abstrus, deşi sublim, de a construi. Dacă maniera lui Schopenhauere vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a iui Hegel rămîne complet străină şi nare dovezi că poetul ar fi citit *Fenomenologia Spiritului,* sau că s-ar fi lăsat cîtuşi de puţin captat de dialectica operei. Eminescu face impresia a reproduce despre Hegel vagi generalităţi de manuale.
Dacă Eminescu ar fi citit totuşi atent pe Hegel, el ar fi putut construi lumea din *Sărmanul Dionis* şi pe temeiul lui, la fel curo putea să facă aceasta pe baza Iui Fichte".
19.1.E.Toroujiu, *Studii şi documente literare,* voi,IV, Buc, 1933, p. 114-l16.; traducerea textului, p. 117-l19: „Spuneţi-mi, vă rog, cu ce v-a păcătuit nenorocitul cel de Schopenhauerde-i puneţi în acelaşi rînd cu domnul consilier aulic Hegel, Fichte, Hartmann e tutti quanti?"
20. „Noi nu vom contesta meritele extraordinare aie marelui filosof german (Schopenhauer n.n). în adevăr el a risipit prin criticele !ui energice dominajiunea acelui filosofism, compus din o goală şi stearpă frazeologie pe care Hegel o introdusese şi care a stăpînit spiritele în curs de un sfert de secol" - v.Eminescu, *Despre cultură şi artă,* ediţie îngrijită de D.Irimia, Iaşi, Junimea, 1970, p.296. îngrijitorul ediţiei plasează articolul din *Fîntîna Blanduziei* în secţiunea de *Diverse,* neavînd certitudinea paternilăţii lui Eminescu asupra textului („Nu avem certitudinea că ar aparţine lui Eminescu pede-a-ntregul"). Problema paternităţii nu este însă insolubilă. Sursa articolului (Max Nordau, *Minciunile convenţionale aie civilizaţiei noastre)* a fost stabilită de Ibrăileanu şi, mai apoi, de M.Ciurdariu. în contextul polemicii cu editorii „postumelor* eminesciene, Ibrăileanu consideră articolul în discuţie un „plagiat" după Nordau (v. *Ediţiile poeziilor lui Eminescu,* în *Viaţa românească,* XX, 1928, nr.2, reprodus în G.Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii şi articole,* ediţie, prefaţă, note şi bibliografie de Mihai Drăgan, Iaşi, Junimea, 1974, („Eminesciana"), p.234-235); articolul „reprezintă, prin partea lui principală, un împrumut din Max Nordau", afirmă şi M.Ciurdariu, *Eminescu si gîndirea filosofică* în *Studii eminesciene.* 75 de ani de la moartea poetului, Buc, E.P.L., 1963, p.83. Şi articolul lui Eminescu este într-adevăr, cu excepţia pasajului final, un împrumut fragmentar (exact în general, rezumativ pe alocuri) din primul capitol al *Minciunilor convenţionale* (lucrare pe care am consultat-o în traducere franceza: *Les mensonges conventionneles de notre civilisalion,* trad. August Dietrich, ed.ll^{0}, Paris, Alean, 1912). Din Max Nordau ia Eminescu întreaga diagnosticare a pesimismului veacului al XlX-lea, fără a lua însă explicaţia motivelor care generează acest pesimism; contradiejia flagranfi între organizarea socială („minciunile convenţionale ale civilizaţiei" moderne) şi concepţia ştiinţifică despre lume a omului modern. Organizarea socială e anacronică în raport cu această concepţie ştiinţifică, ce se
caracterizează printr-o viziune a cosmosului ca „substanţă care are ca atribut mişcarea care, forţă unică în realitate, ajunge la percepţia noastră sub forma a diferite forţe" (p.25); cosmosul nu mai e homocentric, omul nu are o situaţie privilegiată în natură; legea supremă a naturii este selecţia naturală binefăcătoare etc. Eminescu» se desparte de Max Nordau în concluziile articolului său: aprecierea filozofiei hegeliene ca „frazeologie" aparţine poetului român, care temperează, prin ultimele pasaje, caracterizarea întrucîtva ironică a lui Schopenhauer din textul lui Max Nordau. Tot lui Eminescu îi aparţine elogiul final a! artei antice, în a cărei reînviere el vede o posibilitate terapeutică a pesimismului modern. Obsesii de o viaţă se întîlnesc în acest articol apărut puţin înaintea morţii poetului; din naufragiul unei strălucite inteligenţe, reapare pentru o clipă la suprafaţă credinţa în virtuţile mîntuitoare ale artei, ale artei „naive" - cea a antichităţii şi cea populară: „Arta antică însă precum şi cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune şi de dezgust, erau un refugiu în contra grijilor şi durerilor; Literatura şi artele sînt chemate dar să sanifice inteligenţele de această boală psihologică a scepticismului (...)
Dacă în autorii antici (...) găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară..." *(Art.cit.,* p.296-297).
21. Hegel, *Fenomenologia spiritului,* traducere de Virgil Bogdan, Buc, E.A.R.P.R., 1965, p.14.
22. Ap.M.Ciurdariu, *Eminescu şi gîndirea filosofică,* în *Studii eminesciene,* ed.cit., p.104.
23. Torouţiu, *Op.cit.,* vol.IV, p.83-84.
24. *Ibid.,* p.104.
25. Textul publicatde M.Ciurdariu, *Eminescu şi gîndirea filosofică,* în *Studii eminesciene,* p.99.
26. Poezia eminesciană a fost văzută ca „poezia gîndirii" de către Ştefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu,* Buc, Ed.Eminescu, 1975; alături de vii, *cînt,* şip/îns, *gîndirea* e unul din cele 4 motive centrale („stele cardinale") din opera eminesciană; ca atare, eseul lui Şt.Cazimir înregistrează, într-un repertoriu aproape complet, situaţiile în care „gîndirea" apare în poezia lui Eminescu, sistematizînd avatarurile motivului, fără a se decide însă asupra unui sens general, director. Mai puţin precis, dar mai interesant prin interpretare, este studiul lui Edgar Papu, *Gindire şi gînd,* în Caietele Mihai Eminescu, III, Ed.Eminescu, 1975; criticul operează între termenii de *gîndire* şi *gînd* în universul liricii eminesciene o disociere ce ne aminteşte întrucîtva opoziţia heideggeriană dintre cunoaşterea teoretică şi comprehensiunea preontologică. Opoziţia semantică propusă de Edgar Papu e infirmata de foarte numeroase exemple din opera lui Eminescu, şi excepţiile devin atît de numeroase înеît ameninţă, practic, să anuleze regula opoziţiei dintre gîndire (= „expresie numai a intelectului") şi gînd (= „exponent integral al conştiinţei, în care intră şi afectul, cu toată suita sa de intuiţii satelite"): gîndirea nu e o pură expresie a intelectului în *Mureşanu* şi *Se bate miezul nopţii* („cumpănagîndirii-mi"), *Epigonii* („izvoare-ale gîndirii"), *AmiculuiF.I.*

82

83

(„gîndirea lui Eminescu"), *Ca o făclie* („raza gîndirii cei eterne"), *Mureşanu* („regia gîndirii nenfiinjate"), *Demonism* („gîndire-adîncă şi-ndrăzneajă" a Pămîntului), *Nu mă-nţelegi* („Tu îmi ucizi gîndirea căci nu mă înjelegi"), etc. etc.; în schimb, sensul restrictiv de produs al raţiunii îl are *gîndul* în *Memento mori* (podul lui Traian e „un gînd de piatră"), *Mureşanu* („acoperă tu ziua cu-a gîndului ceajă"), *Icoană şi privaz* („Pe sufletele noastre, pe gînduri s-a prins bruma") etc. Cu toate că, prin marele număr al excepjiilor, disocierea propusă de Edgar Papu se dovedeşte inoperantă, ea rămîne, totuşi, expresia unui adevăr de adîncime al operei eminesciene, chiar dacă excepţionala intuiţie a criticului întîlneste numai intuiţia netematizată (deci netradusă prin opoziţii terminologice) a poetului. Pe lîngă valoarea în sine a intuiţiei critice, disocierea propusă de Edgar Papu are meritul de a pune discuţia în termeni ontologici, aducînd o perspectivă fructuoasă, prea puţin explorată pînă acum, în interpretarea operei lui Eminescu.

• Asupra sensurilor gîndirii în opera lui Eminescu ne-am oprit şi noi, în articolele *Oglinda de aur (Tribuna,* 1974, nr.14) şi *Fiinţă si gîndire în poezia lui Eminescu (Cronica,* 1976, nr.24).

27. Traducerea publicată în Eminescu, *Articole si traduceri,* ediţie critică de Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, vol.I, Buc, Minerva, 1974.

28. După propia mărturie a lui Nietzsche, care, în comentariile sale ulterioare asupra *Naşterii tragediei,* accentuează componenta hegeliană în detrimentul celei schopenhaueriene: „Cartea e indiferentă din punct de vedere politic - „negermană" cum s-ar spune astăzi -, ea îşi vădeşte hegelianismul într-o maniera şocanta, şi numai în cîteva formule se regăseşte aroma de pompe funebre caracteristică lui Schopenhauer" - v. anexele la Nietzsche, *L'Origine de la tragedie cu Hellenisme et Pessimisme,* traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Societd du Mercure de France, 1901, p.227. Despre relaţia Nietzsche-Eminescu („un destin paralel") v. şi observabile din interesanta lucrare a lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii.* Buc, Univers, 1975, p. 11l-l12: pentru G. Liiceanu, întîlnirea Eminescu-Nietzsche e datată de „incidenţa fondului de idei şi a limbajului schopenhauerian", dar depăşirea lui Schopenhauer se face în sensuri diferite: în sens etic la Eminescu, printr-o întoarcere h Kant (interpretare care ni se pare departe de a epuiza orizonturile gîndirii eminesciene), în sens estetic la Nietzsche, „prin postularea dimensiunii tragice (nonpesimiste) a universului elin". Aceeaşi apropiere în M.Ciurdariu, *Reflecţii pe marginea interpretărilor „Luceafărului" („Nemuritor şi rece"),* în „Revista de filozofie", XII, 1965, nr.7, p.919-920.

29. Unele momente ale creaţiei eminesciene par a devansa frapant ontologia existenţială a lui Heidegger sau Sartre. Edgar Papu a definit *Oda (în metru antic)* drept „poate prima valoroasă piesă lirică a existenţialismului" „pe plan mondial" *(Poezia lui Eminescu,* Buc, Ed.Minerva, 1971, p.201) şi a aplicat, cu remarcabil tact critic, unele categorii heideggeriene în interpretarea operei eminesciene. Cu titlu de curiozitate amintim încercarea stîngace a lui

84

Mihail Grădinarii *(Hyperion,* în *Luceafărul,* 1969, nr.24) de a face din *Luceafărul* o ilustrare ortodoxă a sistemului lui Sartre din *L'Etre et le Neant,* sistem necitat dar respectat cu stricteţe, în dauna textului eminescian, care este mai pu(in docil faţă de Sartre decît ar dori-o comentatorul său. Or, acest „existenţialism eminescian se întemeiază nu pe componentele schopenhaueriene, ci pe componentele hegeliene ale gîndirii sale (raporturile existenţialismului cu fenomenologia hegeliană sînt bine cunoscute).

30. Ion Constantinescu, *Eminescu,* în *Moştenirea modernilor,* Iaşi, Ed.Junimea, 1975, p.12-58. V. şi V.Podoabă, *Narcis şi Orfeu,* în *Echinox* VII (1975), nr.6. Apartenenţa conştiinţei poetice eminesciene la o vîrstă modernă fusese afirmată şi de A.Guillermou, *La Genese interieure des poesies d'Eminescu,* Paris, Librairie Marcel Didier, 1963, p.57-65.

31. „Şi astfel fantazia nu mai este reflecţia lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezie, ci ea în fantazia poetului şi a artistului se ridică în jur de perrificatiunea ideilor eterne ce reprezintă [...] Ceea ce numesc capetele ordinare fantazie, nu este fantazie, ci slăbiciune a creerilor, fantasterie. Pe cînd celor chemaţi [...] li vorbeşte în jargonul lor propriu - celui ales ea-i vorbeşte în limba ei - şi limba ei e armonia lui Plato" - M.Eminescu, *Despre cultură şi artă,* ed.cit., p.42-43.

32. Utilizăm termenii de *expresiv* şi *obiectiv* în sensul pe care li-l dă M.H.Abrams, în *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and Criticai Tradition,* New York, W.W.Norton & Company Inc. (ed.l,Oxford University Press,1953). Pornind de la cele patru elemente recunoscute în orice teorie a operei (opera, artistul, universul exterior şi receptorul), Abrams stabileşte patru tipuri de teorii: *mimetice* (cu accent pe universul exterior), *pragmatice* (cu accent pe receptor), *expresive* (accentul pe autor) şi *obiective* (accentul pe operă).

33. Eminescu, *Articole şi traduceri,* ed.cit., p.179.

34. Numai cu ajutorul puterii magice a runelor, Odin, spînzurat în *frasinul lumii,* îşi împlineşte ciclul renaşterii, al reîntineririi - v. *Walhalla şi Thule,* mituri şi legende vechi germanice, repovestite după izvoare de Mihai Isbăşescu, vol.I, Buc, Minerva, BPT, 1977, p.49.

35. Eminescu, *Despre cultură şi artă,p.47.*

36. *Ibid.,* p.49: „Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginele unei naţiuni de vînători or de păstori [...] Acest mod de cugetare, care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii, constituie naţionalitatea ei".

37. „Poezia modernă e romantism deromantizat" susţine Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne,* de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea, în româneşte de Dieter Fuhrmann, Buc, E.L.U.,1969, p.26.

38. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius.vol.il, p.351.

39. Ibid.;

„Ea nu ştie cum că dînsa îţi serveşte de model Ca să afli adevărul şi nimic decît de el".

85

Aceeaşi acceppe a daimonului apare şi în corespondent cu Maiorescu. Recomandînd criticului pe [violonistul] Toma Micher, Eminescu sugerează ideea unei audiţii la Junimea, prin care „Veţi putea cerca pe cale privată demonul care trăieşte în acest om, după părerea mea un demon viguros şi armonic mai cu seamă" (Torouţiu, *Studii şi documente literare,* V,

40. Nieizsche,Cţp.«r.,p.l7-l8.

41. Spre care spiritul aspiră, totuşi, ca spre un tărîm mîntuitor al frumuseţii, dar pe care nu-l poate atinge decît atunci cînd se lasă stăpmit de iluzia fericirii, de credinţa în posibilitatea fericirii: „Şi-n acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i ferice,/Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice" *(Scrisoarea V).*

42. în variante, se „mîntuie" mistuit de propriu-i *cînt* - v. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.IH, p.125.

43. Fragmentul e îndelung exersat în variantele *Scrisorii V* -v.*Opere,* ed. Perpessicius, vol.V, p.360-361:

Pe cînd simte că adîncul trage-njos întreaga lume Ce atîmă de un cîntec şi de-o jale fără nume
Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,
Că din jalea ei se naşte armonia cea din sfere
Cînd în sufletul lui trece trista muzică de sfere Şi cînd simte cum că lumea e atrasă de durere De tot cade, mereu cade, părăsită de-a ei zei
Deşi totul se-nvîrteşte ca şi-n ziua cea dentîi.

44.Thomas Nann, *Doctor Faustus.* Viaţa compozitorului german Adrian Leverkuhn povestilă de un prieten, în româneşte de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, prefaţă de Ion Ianoşi, Buc, E.L.U., 1966, p.229.

45. *Manuscriptum, X9H1,* nr.l, p.37-42.

46. Informaţii asupra *încercării de metafizică idealistă...* în M.Ciurdariu, *Art.cit., în Studii eminesciene.*

47. Ap. *Ibid.,* p.100: „Calculul infinitezimal aplicat la toate".

48. *Manuscriptum,* 1976, nr.2, p.3l-35.

49. Eminescu, *Articole şi traduceri,* ed.cit., p.323.
50. Id., *Despre cultură şi artă,* p.219: „Cînd dezvoltarea literaturei ajunge la punctul acela unde scriitorii îşi învinge şi-şi dominează limba deşi încă cu oarecare cheltuială de puteri atuncea ei scriu mai bine. Momentul ce precedă acestui stadiu se luptă cu o limbă încă barbară, momentul ce urmează se iasă cu totul în largul unei limbi învinsă deja, şi stilul devine de toate zilele, hotărît".
51. v. Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu* (în special capitolele *Genius* şi *Daimori),* în *Postume,* cu o postfaţă de Ion Ianoşi, Buc, E.L.U., 1966. Id., *Demon la Eminescu,* în *Studii eminesciene,* p.445-450 (scrisorile nu
coincid însă cu cele pe care le urmărim noi).
52. „Dacă Hyperion ar fi apărut în amîndouă ipostazele cu aceeaşi înfăţişare omenească, din identitatea şi unitatea aparijiilor sale s-ar fi născut ideea *permanenţii* materiale. Eminescu a ales cele două contraste tocmai ca să excludă orice fel de unicitate în vremelnica coborîre a Luceafărului în lumea pămîntească"; v. Grigore Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul",* în *Minai Eminescu. Studii şi articole,* ediţie, bibliografie şi indice de Virgil Andriescu, Introducere de G.Ivănescu, Iaşi, Junimea, 1977 („Eminescu"), p.78.
53. Lucian Blaga, *Daimonion,* în *Zări şi etape,* text îngrijit şi bibliografie de Dorii Blaga, Buc, E.P.L., 1968, p.224-225.
54. Ap. L.Blaga, *Op.cit.,* p.227.
55. Eminescu, *Proză literară,* ed.cit., p.218-219.
56. V., între variantele *Scrisorii V, Dezgust,* în *Opere,* ed. Perpessicius, vol.IL p.328.
57. Drama *Bogdan Dragoş* în *Opere complete,* ed. [Cuza], 1914, p.276-292. Actul I al piesei se intitulează *Cornul lui Decebal.* înrudit cu cornul de argint al lunii *(Memento mori,* variante) sau cornul de aur al Regelui Somn *(Mureşanu,* 1876), cornul lui Decebal apare şi în *Muşatin şi codrul,* înzestrat cu aceeaşi putere magică de a învia lumile cufundate în moarte.
58. Blestemul însemna, originar, o formulă magică prin care se opera „fixarea soiţii". Sensul se păstrează în fragmentele mitice asiro-babiloniene, unde apare sinonimia „Să te blestem cu blestem mare" -„Am să-ţi fixez o soartă ce nu va fi uitată; o soartă am să-ţi hărăzesc ce nu se va uita în veşnicie" *(Gîndirea asiro-babiloniană în texte,* traducere, notiţe introductive şi note de Amânase Negoiţă, Studiu introductiv de Constantin Daniel, Buc, Ed.St., 1975, p.86). Lipsit fiind de destin, zeul nu poate fi blestemat.
59. Tonul ironic este observat de G.Călinescu *(Opere,* XIII, p.410), care vede în el o cauză a inferiorităţii *Rugăciunii unui dac* faţă de „arghezianul" blestem a! tai Sarmis („Exclamaţiile ironice de mai tîrziu.....
scufundă totul"). Pentru Iulian Jura *(Mitul în poezia lui Eminescu),* Paris, Gamber, 1933, p.7-l9, într-o interpretare cel puţin discutabilă, rugăciunea este un blestem, declanşat, în *Gemenii,* de nedreptatea lui Zamolxes, dar ea rămîne „numai negarea *dreptăţii* lui Zamolxes, iar nu o negare a existenţei şi a puterii zeului" (p.ll). în schimb, sensul de „piere â rebours, cu „violence tiasphematoire în A.Guillermou, *La genise interieure..., p.186.*
60. *Cezura,* în *Proză literară,* ed.cit., p.76.
61. Fragmentul în D.Vatamaniuc, *Din laboratorul prozei eminesciene, în Manuscriptum,* 1977, nr.l.
62. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.HJ, p.325.

86

87

IV. UNIVERSURILE COMPENSATIVE

„...Priveşte-n juru-ţi...lumea-i o feerie Te duc prin fericire şi inima-ţi n-o ştie"
(Mureşanu)

Una din puţinele poezii citadine eminescienecare nu e nici romanţă, nici satiră, *Privesc oraşul furnicar,* anticipează frapant, ca tehnică poetică, lirica bacoviană. Privirea neutră contemplă detaşat, de sus, spectacolul mulţimii umane care trece, trece mereu, într-o succesiune de imagini lipsite de orice legătură între ele, cu excepţia legăturii pe care o dă veşnica lor trecere; urechea prinde mulţimea de glasuri şi sunete care se suprapun, şi ele, fără nici o legătură, fără a încerca măcar să comunice, fără a încerca măcar să devină dialog. Senzaţia dominantă e aceea a multiplicităţii, a proliferării de obiecte, fiinţe, voci, care rămîn, în ciuda aglomerării umane („furnicarul"), izolate fiecare, într-o singurătate necomunicantă-necomunicantă cu ceilalţi, dar necomunicantă şi cu sine, pentru că toţi trec *grăbiţi,* neatenţi la lume, distraţi faţă de propria lor realitate interioară. Oraşul cu „muri bizari", „cu strade largi, cu multe bolţi", e o arhitectură stranie, care are precizia şi lipsa de sens a imaginilor onirice:

Privesc oraşul-furnicar-
Cu oameni mulţi şi muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolţi,
Cu cîte-un chip l-a st radei colţ.
Şi trec foind, rizînd, vorbind,
Mulţime de-oameni paşi grăbind.
în sunet de clopot, trec preoţi
Citind a cărţilor cuvinte,
în urmă vin ca-ntr-un prohod
Tineri, femei, copii, norod.

88

Procesiunea care „se scurge-ncet", e urmată, în sunet de tobe, de marşul ostaşilor,

Şi tobe tare-n tact ei bat Şi paşii sună apăsat; Lucesc şi armele în şir, Frumos stindarde se deşir; Ei trec mereu tarra bumbum Şi dup-un colţ dispar acum...

O fată, un dine speriat, un băiat fluîerînd, un cerşetor orb, un hamal încărcat, fiinţe-imagine care se succed, fără să comunice printre murii bizari şi multele bolţi ale spaţiului citadin... Bacovianismul imaginii, pe care îl dă tehnica şi nu viziunea poetică, e anulat în ultimele trei versuri ale poeziei:

Şi orologiile bat-
Dar nimeni nu le mai ascultă
De vorbă multă, lume multă.

„Cuvintele cărţilor", recitate automat de preoţi ca-ntr-un ritual ce şi-a pierdut înţelesul, sunetele ceremoniale

(clopotul, tobele defilării ostăşeşti), dar mai ales mulţimea de glasuri care nu vorbeşte nimănui, discursul continuu care nu comunică nimic şi devine „vorbă multă", -toate aceste voci absurde ale spaţiului citadin care nu se pot închega într-o limbă, primesc totuşi, în cele din urmă, un sens: ele sînt forme prin care conştiinţa încearcă să-şi uite spaima de timp. Ceremonialul gol, discursul gol, cuvintele străine (cele „ale cărţilor"), acoperă bătaia orologiilor. Spaţiul citadin e un spaţiu al uitării timpului şi existenţa socială e un ceremonial al „trecerii", minuţios organizat, menit să despovăreze conştiinţa de sentimentul timpului{Opus acestei uitări, poezia eminesciană este expresia trăirii atente, concentrate, a timpului. E o poezie în care amintirea sau cuvîntul luptă cu „valurile vremii". E o poezie în care orologiile devin un motiv cheie: greierii, orologii cosmice, măsoară timpul echinoxial; poezia interiorului e, în mare măsură, aceea a auzului concentrat, care caută pulsul
89
timpului şi-l trăieşte cu voluptate:
Şi-s fericit,....Pulsează lunga vreme
în orologi cu paşii uniformi___
(Dorm!)
Poate această apropiere între timpul echinoxial şi timpul petrecut în recluziunea paşnică a odăii dă aspectul de „natură" caracteristic multor interioare eminesciene, invadate de păianjeni, de şoareci, de bălării, care nu însemnează lipsă de confort, ci fericită acceptare a spiritului de a-şi apropia ritmurile naturale ale timpului echinoxial. Ţîrîitul greierilor prelungeşte ritmurile timpului cosmic în interioarele eminesciene şi aceste ritmuri generează, direct, poezia:
Dar aîuncea greieri, şoareci, Cu uşor-măruntul mers, Readuc melancolia-mi Iară ea se face vers.
(Singurătate)
Un timp cascadă cade asupra noastră, simţit şi îmblînzit de conştiinţă:
De asupră-ţi şi-mprejuru-ţi vremea parc-auzi câzînd Ici în valuri tînguioase, colo dulce picurind."
Poezia şi visul se exersează în a întoarce înapoi „roata vremii", trecînd prin „punctele de solstiţiu" ale fiecărei civilizaţii, spre timpul ei echinoxial, în care şi-a gîndit zeii şi şi-a construit miturile *(Memento mori*). Gîndirea poate realiza veşnicia fie ca eternă repetiţie (timp echinoxîal), fie ca timp tragic, ca trup al timpului mort (în *Scrisoarea I,* „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie"). Ca să gîndească, răzbunător, sfîrşitul timpului, conştiinţa trebuie mai întîi să iasă de sub imperiul lui, adoptînd, ca-n *Scrisoarea I,* perspectiva de ochi cosmic a lunii şi abandonînd timpul prizonier în ritmurile mecanice ale ceasornicului:
90
Qnd cu gene ostenite sară suflu-n luminare,
Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare (s.n.)
Poezia, transcripţie a ritmurilor temporale *(Singurătate),* corectează astfel distracţia auzului şi demistifică formele de ceremonial absurd, de *convenţie,* prin care existenţa socială îndepărtează fiinţa umană de realitatea originară a temporaiităţii ei. în oraşul-furnicar, singur auzul poetului mai vrea şi mai poate să prindă, sub zvonul de vorbe fără sens, glasul orologiilor ce bat.^
Virsta pe care am numit-o a gîndirii critice este, socialmente vorbind, o vîrstă a gîndirii înstrăinate. Existenţa socială devine *farsă, convenţie, teatru de păpuşe,* perpetuînd inconştient forme pietrificate de existenţă, acum lipsite de sens, ca un ritual care şi-a pierdut semnificaţia magică. Faţa devine *mască,* sentimentul devine *convenţie,* cuvîntul devine *vorbă (minciună* sau *frază),* sacral număr pitagoreic devine *cifră.* Automatismul ia locul existenţei autentice, pe care o mimează profanator într-un veac care se teme de vis şi poezie, „într-un veac/ In care poezie şi visuri sunt un fleac" *(Icoană şi privaz),* într-un veac al „ prozei" şi al sterilităţii gîndirii. Mimarea profanatoare a valorilor autentice este, pentru Eminescu, trăsătura caracteristică a existenţei sociale. Să precizăm însă: nu a oricărei existenţe sociale, căci şi organismul social îşi are timpii săi aurorali, prin excelenţă creatori, de care se rup însă în clipa cînd mitul moare, gîndirea se înstrăinează şi „frazeologia" ia locul limbajului credinţei. Articolele politice ale lui Eminescu precizează termenii: societatea înstrăinată (marcată, acolo, de inautenticitatea formelor fără fond) este societatea burgheză, opusă statului patriarhal care creştea pe ideea confuziei magice între cetate şi codru. Conservatorismul politic al gazetarului Eminescu nu e conjunctura!, ci structural, cu precizarea că prin conservatorism Eminescu, spirit politic lucid, nu înţelege întoarcerea la statul-patriarhal din Evul mediu, oricîte nostalgii l-ar îndemna într-acolo[2], ci re-autentifi-carea unei gîndiri politice străine (importate) în plin secol XIX. Serbările de la Putna sînt o asemenea încercare de reactualizare, de revitalizare în conştiinţe a rădăcinilor fiinţei
91
noastre naţionale. Faptul acesta i se pare lui Eminescu întru totul posibil, pentru că (spre deosebire de „pătura superpusă" care aparţine unor rase epuizate) românii sînt încă în plină tinereţe etnică, sînt „un popor tînăr, sănătos, bine întemeiat"[3]; căci „tinereţea unei rase nu atîrnă de secolii pe care i-a trăit pe pămînt. Orice popor care n-a trecut încă prin corupţia şi mizeriile ce le aduce cu sine o civilizaţie înaltă, dar în decadenţă, e un popor tînăr"[4]. Campaniile politice de la *Timpul* urmăresc, pedepsitor, o demistificare a frazeologiei liberale burgheze, aşa cum poezia eminesciană urmăreşte să redea fiinţei umane sentimentul autentic al existentei[5], chiar dacă el se bazează pe conştiinţa tragică a existentei supusă legilor temporalităţii.f Satira eminesciană sancţionează

îndepărtarea gîndirii de orizonturile gîndirii autentice, printr-un gest de violentă smulgere a măştilor şi de comparare cu imaginea coincidenţei ideale între vis şi gîndire, ceea ce dă structura biplană (de odă şi satiră, spunea D.Popovici[6]*) a *Scrisorilor,* elegja_eminesciană realizează şi permanentizează sentimentul existenţei fiinţei în timp. Dar, în afară de satiră şi elegie, poezia eminesciană caută şi alte moduri de recuperare a univesului armonic, originar şi autentic, printr-o sumă de experienţe, de astă dată nu sociale, ci individuale. „Universurile compensative" sînt rezultatul acestui efort de «autentificare a existentei.

1. Poezia

„Şi am urmat cântării....*

(Mureşanu)

„într-un secol de nimic", cînd „în lumea cea comună a visa e un pericul/ Căci de ai cumva iluzii eşti pierdut şi eşti ridicul", poezia şi-a pierdut substanţa (visul sau iubirea, devenită „un lanţ/ Ce se-mparte cu frăţie între doi sau trei amanţi") şi şi-a pierdut raţiunea de a exista, pentru că ea nu mai are *cui* să se adreseze („Oare glorie să fie a vorbi într-un

pustiu?"). Această viziune a prezentului apoetic din *Scrisoarea II* se poate exprima doar în registrul satirei, căci „azi" devine un timp ce se lasă definit numai în termeni negativi, numai în opoziţie cu universul postulat de vizionarismul poetic. Teritoriile poeziei pot fi recuperate însă printr-o opoziţie programatică a spiritului poetic faţă de spiritul rătăcit în istorie. Poezia are de recuperat virtuţile originare ale limbajului, în lipsa cărora cuvîntul devine „vorbă". Posibilitatea de existenţă a poeziei e legată de posibilitatea comunicării autentice^-or, degradarea „publicului" marchează tocmai o fundamentală criză a comunicării. De aceea, spre a redeveni posibilă, poezia trebuie să-şi creeze nu numai *limbajul,* ci şi *publicul* („receptorul" ideal), pe care Eminescu îl va căuta în *Odin şi poetul;* poezia trebuie, de asemenea, să-şi recupereze pierduta *substanţă,* coborînd spre germenele de armonie al lumilor, pe care i-l restituie lui Mureşanu gîndirea purificată prin adîncirea în tărîmurioniiice»

Odin şi poetul încearcă o recuperare a spaţiului mitic al poeziei, iraducind în imagini spaţiale (marea îngheţată, labirintele de nea etc.) teritoriul inefabil al comunicării între bard şi publicul său-divin sau eroic-, cu care se întîlneşte în comunitatea de limbă a visului şi a aspiraţiei. Dar, pentru a regăsi patria pierdută a poeziei, spiritul parcurge, în *Odin şi poetul,* un traseu al coborîrilor, al adîncirilor in sine, condiţionat de smulgerea din spaţiul damnat al prezentului. Pentru că prezentul e marcat nu de consonanta, ci de antinomia poetului cu lumea sa^ poemul începe printr-o marcată opoziţie „ei" (mai apoi, „voi") -"eu"

Ei *cer să cînt. Durerea* mea *adîncă S-o lustruiesc în rime şi-n cadenţe Dulci ca lumina lunei primăvara într-o grădină din Italia.*

„Ei" însemnează „damele" ce suspină la atingerea se refuză poetului; însemnează „juni nătîngi" ce recită *versuri de-ale mele*

Spre-a coperi cu-espresia adîncâ Unei simţiri adevărate-nişte mofturi;

însemnează cei „deşerţi şi răi", cărora suferinţa captată în poezie (suferinţa autentică a poetului) le împrumută înfăţişarea sentimentului adevărat, „animîndu-i". Iar „voi" însemnează cei care, în deplină sinceritate, pot trăi „durerea/Adevărată şi neprefăcută" a cîntării, salvîndu-se astfel de propria lor durere în plîns - în plînsul pe care l-au furat poeziei:

Voi le citiţi ca să puteţi a plînge

- Căci prin isvor de lacrimi mor dureri-.

Dar, fie că e utilizată ca un limbaj-mască, acoperind vidul interior al celor „deşerţi" (care devin pentru Eminescu, automat, şi „răi", căci vidul interior se nuanţează deîndată epic), fie că e receptată ca limbaj de comunicare a durerii, 'poezia - devenită instrument de comunicare socială -îi este întotdeauna răpită poetului, celui care, singur, o trăieşte şi o rosteşte în deplină autenticitate. Poetul este, astfel, singurul exclus din sfera comunicării sociale, pe care tocmai poezia o face posibilă. El e socialmente condamnat la eterna singurătate, pentru că limbajul poeziei se naşte tocmai ca un strigăt al acestei singurătăţi. Celebrînd poezia, societatea („ei" sau „voi") sacrifică poetul:

.....La mine,

Ce singur stau cu fruntea-ntunecată, Ce nu pot plînge pentru că durerea Ochii-mi a stors şi sufletul meu aspru L-a împietrit....la mine Nimeni nu va gîndi, nici a gîndit. La ce? Au nu ştiu ei cu toţii Că dacă vor seca a mea durere Cu mîngîieri-atuncea şi isvorul De cînturi va seca...

Rătăcit într-o lume care nu-i aparţine, poetul visează şansa de a se smulge din acest timp străin, cufundîndu-se printr-o moarte rituală (înecul în gheţurile veşnice) în spaţiul etern identic sieşi, *senin,* glacial şi pur al mării îngheţate. Aceste adîncuri oceanice, a căror arhitectură e cea a labirintului de nea, a căror substanţă pare a fi mai puţin apa şi mai mult lumina captată în structura stabilă a cristalului, a căror materie are durata eternă şi transparenţa luminiscentă a gheţurilor veşnice; aceste adîncuri de „noapte clară" sînt adîncurile lumii (conţinînd în germene şi reflectînd armonia de imens cristal al cosmosului) şi, totodată, adîncurile cosmotice ale fiinţei ce se regăseşte şi se eliberează de opacitatea risipirii ei în timp (de „întunecarea" ei din *Trecut-au anii).* întors spre sine în cea mai pură dintre singurătăţi, poetul visează să se

„înece" în spaţiul luminiscent şi autarhic al poeziei, transparenta raclă pe care şi-a construit-o el însuşi.[r]Marea îngheţată era mormînt şi, în acelaşi timp, spaţiu al resurecţiei întru eternitate promis consolator, în variantele poemei *Gemenii,* poetului rebel, blestemat de zeul Soare. Poetului-pedepsit cu orbirea pentru vina de a-i fi blestemat pe zei-i se promite acolo o nouă vedere, vederea adîncurilor lumii, pe care oceanul-morraînt are să i-o dăruiască; îngropat, la apus, în adîncurile Mării îngheţate, ochii săi morţi vor renaşte într-o privire cosmică, spre a contempla aurora boreală şi „steleie lucitoare"] în *Odin şi poetul,* integrarea în spaţiul pur al gheţurilor veşnice nu mai apare ca o promisiune divină, ci ca o aspiraţie a spiritului însingurat în lume:

O, mare, mare îngheţată, cum nu sunt De iine-aproape, să mă-nec în tine Tu mi-ai deschide-a tale porţi albastre, Ai răcori durerea-mi înfocată Cu iarna ta eternă.

Treptat, conştiinţa visului (circumstanţierea prin optative) se pierde, amintirea spaţiului real e îndepărtată şi, o dată cu apariţia lui Decebal la masa lui Odin, visul se instaurează cu certitudinea unei noi realităţi, în care spiritul - salvat dintr-o etapă istorică a gîndirii înstrăinate - îşi descoperă adevărul său

94

95

adînc, recuperindu-şi vîrsta gîndirii mitice:

Şi zeii mîngîind lungile barbe, Nălţînd privirea-n bolţile antice Spre a-şi reaminti dulci suveniruri M-ar asculta *spunînd de lumea Cea de pitici ce viermuieşte astăzi*

Dar un bătrin ce sta-ntr-un colţ de masă Ridică *cupa lui cu mied....(s.n.)*

întîlnindu-l pe Decebal (sau creîndu-l în visul poeziei), poetul este definitiv admis în spaţiul divin şi existenţa lui îşi recuperează acum sensul din începuturi:

Am răsărit din fundul Mărei-negre Ca un Luceafăr am trecut prin lume, în ceruri am privit şi pe pămînt Şi-am coborît la tine, mîndru zeu, Şi la consorţii tăi cei plini de glorii. De cîntec este sufletul meu plin.

Apolo nordic, Odin-zeul care ride-este şi zeul care vindecă durerea de a fi. împărtăşindu-se, ritualic, din cupa cu aurora a zeilor, poetului i se dezvăluie structura limpede a imperiului adîncurilor şi sensul apolinic al frumuseţii, care nu se află în sfîşiere şi rupere, ci în seninătate:

-„Sărman copil-zice bătrînulzeu-De ce răscoleşti tu toată durerea Ce sufletul tău tînăr a cuprins? Nu crede că-n furtună, în durere, în arderea unei păduri bătrîne, în arderea şi amestecul hidos Al gîndurilor unei neferice E frumuseţea. Nu-în seninul, în liniştea adîncă sufletească, Acolo vei găsi adevărata,

96

Unica frumuseţe...

Din cupa mea de aur bea aurora Ş-între seninul blîndei dimineţe în pieptul tău.....

Şi-atunci să cînţi. Vei şti ce e frumos".

în „noaptea clară" a zeilor din adînc sînt labirinte de neaua, cu „coloane nalte, bolţi arcate splendid", a căror umbră luminoasă e captată în versuri ce prelungesc în ecouri infinite orizontul printr-un joc al vocalelor lungi (ca un joc de amînare a marginilor lumii), legate prin obsesiva repetare a lichidei /:

„Prin ele lune lin ardeau....."

întrupare supremă a visului apolinic proiectat în limbajul mitologiei nordice, zîna care cumulează funcţiile de simbol al poeziei, al frumuseţii şi al iubirii, e o „Valhaidă" ce corespunde, peste timp, Valhaidei celebrate, încă stîngaci, în prima variantă a poemei *Serata* şi devenită, apoi, Ondină. Zeiţa din imperiul lui Odin e un „blînd copil al mării"-dar *blînd* este şi Odin, blînzi sînt zeii lui care ştiu rîde cu ochii lor albaştri, blînd e visul morţii în adîncurile mării îngheţate. Zeiţa e „dulce" ca rimele şi cadenţele poeziei:

.....o copilă dulce-înaltă

Subţire ca-ntruchiparea unui crin. Frumosu-i păr de aur desfăcut Cădea pîn 'la călcîie, haina-i albă Udă părea de moale-strălucită Cuprindea membrii ei dulci şi zvelţi...

Blinda şi *dulce,* Valhaidă din *Odin şi poetul* poartă aşadar însemnele divinului şi ale poeziei. Coborînd dincolo de durerere, dincolo de „furtună", de „ardere" şi de „amestecul hidos al gîndurilor", poezia descoperă sîmburele luminiscent din miezul lumilor, imaginea apolinică a frumuseţii din

97

„noaptea clară" a adîncurilor. Pierdut în istorie, înmormîntat sub opacitatea timpului ce creşte, Odin reînvie în spaţiul mitic al poeziei. Reînvie *senin, rîzînd,* împreună cu eroii dacici şi cu zeii nordici, al căror suris blînd luminează adîncurile **conştiinjftr.** Poezia nu e expresia spaimelor subconştientului, ci a luminii cosmotice din adîncuri.

în spaţiul cîntecului îşi află salvarea şi Andrei Mureşanu, în ultima variantă a poemei (1876) ale cărei prime înfăţişări, dominate de ideologia paşoptistă, le-am urmărit deja. Politică la 1869, politico-filozofică la 1871, poema dramatică *Mureşanu* se emancipează în ultima variantă de orice aluzie istorică. Tabloul I al poemei se desfăşura (la 1869 şi 1871) într-un peisaj montan „de o romanticitate sălbatică": stînci surpate, „brazi, acăţaţi de vîrfuri de stînci, unii frînţi şi răsturnaţi de vijelii şi torente", „turnul vechi şi negru al bisericii" unui sat ale cărui „ruine încă fumegînde" susţin simbolic sensurile naţionale şi istorice din durerosul monolog al lui Mureşanu. în ultima variantă, indicaţiile de decor atenuează excesele alegorismului romantic şi elimină aluziile la istoria recentă a Ardealului, transformînd meditaţia „naţională" a eroului într-o serie de neliniştitoare întrebări asupra

condiţiei umane. Acţiunea e plasată acum într-un spaţiu stilizat, marcat de însemnele *vechimii* şi ale timpului captiv în orologiul din turnul de piatră, în care „se zbate miazănoaptea"- dar nici un sat fumegînd nu mai aduce aminte, în acest peisaj al singurătăţii, de pulsul istoriei. Eroul naţional şi profet al luminii în prima variantă a poemului, demon, salvat prin credinţa în destinul eroic al neamului său în a doua, Mureşanu este acum o fiinţă aflată la cumpăna timpului, la ora 0 a miezului de noapte, la vama dintre somn şi trezie, dintre viaţă şi moarte. „Ochi treaz", gîndire torturată de marile întrebări privind sensul vieţii şi al suferinţei umane, Mureşanu urmăreşte, cu luciditatea damnată a demonului, sîmburul lumii, care e răul, refuzîndu-se somnului, fericitei regresiuni în „regia gîndirii nenfiinţate" (adică prin gîndirea liberă, ne-realizată în ordinea existenţei). ^,Regia gîndirii nenfiinţate" este tărîmul deplinei libertăţi, al gîndirii în stare de pură potenţialitate, în care puterea divină (ce nu şi-a vădit, încă, vocaţia răului) poate întîlni gîndirea umană creatoare:

în turnul vechi de piatră cu inima de-aramă
Se zbate miazănoaptea...iar prin a lumei ve v
Mei *suflete nu intră, nici suflete nu ies;*
Şi somnul, frate-al morţii, cu ochii plini d-eres,
Prin regia gîndirii nenfiinţate trece
Şi moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece...
Cu gînd far'de fiinţă a lumii frunte-atinge
în minte fericirea, mizeria i-o stinge.
Cînd totul doarme-n zvonul izvorului de pace,
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.

Fascinată de imaginea răului universal, gîndirea trează a eroului demonic descoperă înfăţişarea de demon neputincios a demiurgului condamnat să creeze, perpetuu, lumi închinate suferinţei, dar incapabil să le dăruiască moartea, negîndu-şi creaţia. Blestemul şi batjocura se întîlnesc în monologul eroului, a cărui gîndire a atins limitele ultime ale disperării:

Te blestăm, căci în lume de viaţă avui parte! O, fulgeră-mă numai...o, joacă comedie, Comediant bătrîne cu glas de vijelie!
Puternice, bătrîne, gigante-un pitic, Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic.

Peste disperarea gîndirii se ridică însă glasul legănător al viselor, cîntecul faustic al elementelor care trebuie, aici, nu să re-închege fiinţa din începuturi, ci să o sustragă luciditătii gîndului şi să-i dăruiască imperiul iluziei - al visului, al somnului, al poeziei, adică să-i permită accesul în „regia gîndirii nenfiinţate". Căile spre tărîmul armoniei sînt vegheate de Regele Somn şi accesul se face printr-un deseîntec de uitare:

Lună! Soră! pe-a lui frunte Stai şifarmăcă gîndirea,

Să trăiască-n vremi cărunte Şi să-şi uite toată firea. Du-l pe ţărmul vechi al mării, Fă-l călugăr trist şi slab, îl închină lin uitării, Dă vieţii alt prohab...

Faţa onirică a lui Mureşanu, călugăr „închinat uitării", se va plasa sub semnul „gîndirii fermecate", adică va descoperi pierduta stare de *farmec* din vîrstele aurorale ale existenţei. în tabloul II, dominat de magia Regelui Somn, peisajul se transformă într-un spaţiu oniric, cu imense întinderi marine, cu un templu-domă-mormînt ruinat, cu insule-sarcofage acoperite de „poiene urieşeşti" care răsar şi se scufundă din nou în apele primordiale, celebrînd, în „dulcea voluptate/ A nopţii-adînci", eternul ciclu al naşterii şi al morţii. O vegetaţie uriaşă, o explozie luxuriantă de fructe, de flori şi de arbori (unii, cu însemne thanatice) acoperă insulele-sarcofag, aplecîndu-se înspre apele care sînt, în acelaşi timp, materie primordială, oglindă a lumilor şi spaţiu mortuar:

Se leagăn visătorii copaci de chiparos
Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos
în ape...iar prin crenge de-un verde-adînc de jale
Se-oglindă-n apa-albastră de aur portocale...

în „noaptea clară", codrul învie în sunetul cornului de aur al Regelui Somn, care trezeşte duhurile pădurii într-un fel de shakespearian regat al zînei Mab, transpus în registrul universului mitic al Daciei: „Chipuri rătăcite din lumea solitară/ A codrilor", „genii şăgalnici", „zimbrii zînei Dochii", „caii albi ai mării", „duhuri cu suflet de miresme" înfioară noaptea cu străfulgerări de lumină şi cu atingeri imateriale: *Zburaţi prin crenge negre ca străvezie iesme, Cu sunetul de păsuri s-aducă pasul nunta, Pe corpuri albe haină de diamantină brumă Să scînteie în umbră, să spînzure feeric-Treceţi încet prin aer călcînd pe întuneric.*

Cornul de aur al regelui Somn are virtuţile magice ale cornului lui Decebal din *BogdanDragoş,* sau din *Muşatin şi codrul,* unde pădurea – care e o cetate „întunecată" de somn şi cufundatăîn vrajă – ştie că vraja va fi ruptă cînd va răsuna cornul regelui dac.

Căci la sunetul de corn, Toate-n viaţă se întorn.

Virtuţile sale sînt similare virtuţilor cornului de argint al lunii, care învie vechea împărăţie a codrilor şi apare asociat (în variantele poemei *Memento mori*) cu momentul reintegrării cosmice prin moarte:
Aş vrea ca la-a mea moarte pădurile să-nvie în toată-a lor antică şi sfîntă măreţie. Imperiu să devie, regina din stejar Puternică în lume să redevie iar
Fiindcă vreau, părinte, o-ntreagă-mpărăţie La moartea mea cea tristă din noapte să învie, Şi fiindcă simt că viaţa-mi curînd se va sfîrşi, Ţi-încredinţ cornul lunei - să-l suni, cînd voi muri.[9>]
Peiînările somnului, Mureşan, încoronat cu ramuri de fag, pluteşte - asemenea zeului Njord - în barca trasă de lebedele sacre, păsările sfinte ale morţii din mitologiile nordice. Mîntuit de demonia gîndirii treze, filosoful dezgustat cedează puterii magice a visului, a iubirii şi a poeziei, recîştigînd sentimentul pierdut al armoniei cosmice. Din acest moment, eroul faustic al lui Eminescu îşi regăseşte condiţia lui primă -aceea de poet-şi se dăruieşte voluptăţii cîntecului. Pentru Mureşanu, somnul nu este decît o cale de purificare a gîndirii, de recuperare a virtualităţilor ei creatoare şi de reîntoarcere înspre magia verbului poetic. Cîntecul său atrage „din noaptea nefiinţei" imaginea frumuseţii perfecte, - „Chipul" adorat, „Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc", care nu e decît „umbră a cîntării". Cîntecul său trezeşte surîsul dureros al bătrînului

Demiurg obosit şi-l inspiră „de cugetă lumi nouă". Cîntecul său concurează puterea creatoare din începuturile lumii şi-i corectează erorile din clipa cînd păşeşte, condus de Somn, în „regia gîndirii nenfiinţate" .iSub semnul morţii-naştere (insulele -sarcofage), îngînat de glasul Sirenei ce promite iluzia fericiri^ Mureşanu trece purificat prinpeisajele luxuriante şi lunecători ale somnului, grele de conbtaţii thanatice, şi îşi descoD0.: mîntuirea în cîntec[10'. Cîntecul nu mai este însă acum un m^ paşoptist al „deşteptării"; dimpotrivă, el se naşte din apele somnului, legănat de glasui regăsit al elementelor primordiale, îngînat de pasul duhurilor străvezii din codrii treziţi în noapte la sunetul cornului de aur şi fermecat de vocea Ondinei, duh al elementului acvatic. Cîntecul regăsit prin somn, în tărimul liber al gîndirii nenfiinţate, descoperă şi dăruieşte fiinţei armonia platoniciană a lumilor din începuturi, depăşind astfel suferinţa de a exista în universul instituit de răutatea divină.

t **2. Somnul şi moartea** r

j „Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu"
(O*, mamâ.J)*

, Structural romantică, opera lui Eminescu (susţine G. Călinescu) are două limite între care pendulează: sentimentul naşterii şi sentimentul morţii (...). Toată existenţa cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă, şi cînd nu aparţine de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puţin forma tipică a visului (...). Locul visului e somnul şi e curios a vedea cît de mult a cultivat poetul acest început de extincţie a conştiinţei"[10].]
Acest început de extincţie a conştiinţei este însă, de fapt, în marile poeme eminesciene - consideră Ion Negoiţescu - „o altă trezie, mai grea, mai originară, în care sufletul îşi recîştigă unanima substanţă"[12'. Am adăuga: somnul nu e numai aneşţezjc^al^ suferinţei, sau cale de iniţiere în unicitatea cosmică primordială; gîndirea din vis este, în primul rînd, **o** gîndire care şi-a redobîndit libertatea. De aceea, prin poezia eminesciană trece adesea, cu faţa de o paloare marmoreană, cu fruntea încununată de flori de mac, cu bucle lungi şi blonde, cu aripi de argint ce „sună" în zbor, cu cornul de aur care trezeşte pădurile, ur^bra suavă a îngerului sau a regelui Somn. „Beat de a visului lungă magie", feciorul de [î]mpărat fără stea din *Povestea magului...* era purtat de îngerul un în zbor voluptuos spre „stelnicul plai" - şi *„sufletul liber* i), privirea sînţită" descoperea legile armoniei lumilor jtrale. Sentimentul de libertate pe care-l dă visul este explicat, în *Mureşanu,* prin capacitatea lui de a ieşi din hotarele universului instituit şi de a pătrunde iu structurile potenţiale ale lumii, în „regia gîndirii nenfiinţate".
"Născut din adîncurile somnului, visul ia, *în Mureşanu,* înfăţişarea cîntecului./Lumile din vis sînt asemănate, în *Povestea magului călător în stele,* cu lumile create în poezie de gîndirea genială. Gîndirea din vis e aşadar consubstanţială gîndirii demiurgice, şi visul ar fi o intermitentă stare de genialitate a fiinţei./ln *Epigonii,* una dintre înfăţişările mitice ale poeziei (reprezentată prin Alecsandri) era aceea de instrument prin care se exprimă visul cosmosului („Visul apelor bătrîne şi a stîncilor cărunte..."), căci lumile eminesciene trăiesc cu vocaţia universală a visului: „undele visează spume", pustia Egiptului îşi visează „gîndul de piatră", Memfisul, Nilul e „înecat în veciniei visuri", Grecia e un „vis al mării calde" şi, în general, civilizaţiile din *Memento mori* se nasc împlinind un vis cosmic şi decad trădîndu-l. De aici, sinonimia dintre *vis* şi *gîndire* din opera lui Eminescu, sinonimie semnalată de Şt.Cazimir[13'. Este vorba însă de o sinonimie parţială, căci, dintre formele gîndirii, visul poate fi echivalent cu ceea ce am numit (în termeni eminescieni) „gîndire fermecată", cea pe care descîntecul Somnului din Mureşanu o instituie prin magie selenară („Lună! Soră! Pe-a lui frunte \ Stai şi farmăcă gîndirea..."). în accepţia lui majoră, somnul este, aşadar, calea pe care gîndirea (gîndirea din vis) jşi regăseşte

libertatea şi forţa ei demiurgică, fiinţa redobîndeşte starea pierdută de *farmec,* iar universul redevine feeric şi muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic platonician. Sensurile secundare ale visului sau „visării" ca

i

102

103
reverie[li)] semnifică încercări ale gîndirii de a-şi redobîndi libertatea stăvilind agresiunea lumii „înfiinţate". Reveriile adolescentine evocate în *Scrisoarea II* sînt asemenea proiecţii ale stării de farmec asupra lumii celei aievea:
Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă Şi din contră cea aievea ne părea cu neputinţă,
iar privirea visătoare a tinerilor eroi eminescieni dezvăluie în lume un spaţiu ascuns al „farmecului". Ochii migdalaţi ai lui Dionis „înotau în orbitele lor (.. cu) acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră", pierzîndu-se în „acea intensă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieţilor"[15]'. Cînd gîndrreajţrează_piej^ejns^_^aj^iţatea_de a visa, cînd ea se demonizează descoperind răutatea divină, spaţiul oniric devine singurul teritoriu posibil al visului şi principala cale de reîntoarcere spre armonia din începuturi a lumilor, în care fiinţa se integrează prin starea de *farmec.* Hyperion, steaua interzisă, nu i se poate arăta Cătălinei decît în vis[16>].
Sînt cu totul excepţionale cazurile în care visul nu e, în opera lui Eminescu, decît o prelungire şi o repetare a existenţei treze. Ieşiţi din circumstanţierile spaţiale şi temporale, ajunşi pe lună (astrul magic), adică în inima de vis a universului, impunînd în vidul cosmic arhitectura gigantică dictată de propria lor gîndire, eroii din *Umbra mea* adorm împăcaţi, *visînd ceea ce au,* căci somnul lor „nu are decît o repetare magică a vieţei \lor\ fără dorinţe[17]*. Această coincidenţă ideală între vis şi realitate e un caz de excepţie într-o operă care postulează, dimpotrivă, perpetua depăşire a realului prin vis şi prin gîndire. Situaţia din *Umbra mea* e reluată în *Sărmanul Dionis,* dar e reluată aici în termeni caracteristici eminescieni, adică în termenii unei gîndiri în care visul transcende întotdeauna realul, chiar dacă „realul" nu e decît o proiecţie materializată a unui vis anterior. în paradisul selenar din *Sărmanul Dionis,* visul nu mai e repetarea magică a existenţei treze, ci el dezvăluie o nouă treaptă a organizării cosmice, inaccesibilă arheului: templul păzit de ochiul lui Dumnezeu şi de ininteligibilul „semn arab"[18)].
104
Celui „nenăscut în timpul său", celui rătăcit într-un timp istoric străin, visul îi va oferi imagini paradisiace compensative, ca o îndepărtată solie a patriei sale cosmice, a stelei sale moarte. Destinul lui Toma Nour e marcat de trei mari visuri simbolice, care transfigurează trei momente de supremă suferinţă ale existenţei sale, traducîndu-le în limbajul armoniei cosmice: la moartea mamei sale, Toma Nour, copil, adoarme pe mormîntul proaspăt şi se visează pătrunzînd, cu înfăţişare angelică, eliberată de povara lutului, în grădinile paradisului: „Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele, pîn-am dat de o lume de miros şi cîntec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de nestimate, cu flori de lumină, şi în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările gradinei acoperite toate cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde (...) sînţi în haine albe (...) cîntau cîntece de prin vremile de pe cînd nu era încă lume, neci oameni..."[19]'. La moartea iubirii, adică atunci cînd Poesis - silită de mizerie şi suferinţă - îl trădează, Toma Nour încearcă să se sinucidă şi-n acest somn semimortuar îşi visează iubita, absolvită de păcat, în insulele morţii, care sînt, poate, Insulele fericiţilor, miticele Isole lontane ale Renaşterii. Ca şi în primul vis, accesul în spaţiul sacru pare condiţionat de o moarte rituală: „Murisem! M-am trezit deodată într-un codru verde ca smaragdul, în care stîncile erau de smirnă şi izvoarele de ape vergine şi sînte. Printre arbori cîntau privighetori cu glasuri de înger (...) în depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamătul frunzelor sale cînta o melodie molatecă şi lină ca aceea a undelor adormite (...) Rătăcii ce rătăcii prin pădure, pînă dedei de un rîu cu undele de argint, în mijlocul rîului o insulă încungiurată de ape - cu păduri şi grădini din a căror mijloc se ridică la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde -toată de aur gravat (...) în biserică nu era nimeni jos, ci numai sus în cor cîntau călugăriţe cîntece de mort (...) Rezemată de-o coloană, drept în faţa mea, stetea o fată palidă cu faţă ca marmura cea vînătă.. .ea-mi zîmbi trist şi-mi făcu cu mîna.. .Era Poesis..."[20]'. în sfîrşit, la moartea Măriei (imagine simbolică a martirajului naţiunii române din Transilvania), visul
105
transfigurează insuportabila suferinţă, dezvăluindu-i sensul mîntuitor: în vis, cerul se deschide peste pămînturile arse ale unei patrii martirizate; o ploaie de meteoriţi cade, construind un fel de pustie cetate semicelestă, protejată, ca de un duh al locurilor, de umbra angelică a Măriei: „Cerul era senin ca o boltă de smarand, susţinută (...) de oglinzile cele verzi şi resăltînde ale mărilor.. .numai într-un loc cerul părea dogorit şi ars şi (era) o mare gaură-n cer, din care cădea la pămînt pietre (....ce..) ce formau pare-că, lîngă Mureş, ruinele unui oraş pustiu, nelocuit de" nimeni, ars (...) Deodată păru că lumea se-nsenină (...) Aerul tot era de lumină de aur, - totul era

lumină de aur, amestecat cu gemetul lin şi curat al arpelor de argint în minele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite prin întinsul acel imperiu de aur...."[21)].
Structura spaţiului oniric se recunoaşte în basmele eminesciene, şi în special în *Fât-frumos din lacrimă.* Făt-frumos e prinţul care cunoaşte două naşteri divine (prima, din lacrima Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care remetamorfozează izvorul în fiinţă umană). Lumile prin care trece ca să se împlinească încercările rituale din poveste sînt departe de a avea caracterul neutru al spaţiului din basmele populare. La Eminescu, lumile de basm poartă caracteristicile spaţiului oniric, vidul din vis, nesfîrşitele întinderi ale mării sau ale pustiei, străbătute în cavalcadele spaimei. Iată palatul din insulă al împăratului vecin, tînărul şi melancolicul frate de cruce al lui Făt-frumos: peisajul se constituie din elementele caracteristice spaţiului oniric eminescian: *luna, apele* (aici, lacul) foarte senine, foarte albastre, prunduite cu nisip auriu, *cerul* senin, de un albastru intens noptatec, *insula* cu pădurea de *smaragd,* în centru *palatul* (care ar putea fi o biserică, un templu, o masă altar etc.) de o albeaţă marmoreană, strălucitoare, oglindit de apele lacului ce dau impresia unei oglinzi de argint, în interior săli cu un cromatism ritualizat (aur şi argint) şi, peste tot, o mare, o adîncă tăcere (din care se nasc, în visurile propriu-zise, plutiri de îngeri diafani şi cîntece joase, monotone, asemănătoare ritualului funebru din slujba ortodoxă[22']. în grădinile Ilenii, florile au luminiscenţe onirice:
106
„Florileerau în straturi verzi şi luminau albastre, roşie-închise şi albe, iar printre ele roiau fluturi uşori, ca sclipitoare stele de aur[23']. La moartea Mumei pădurii, universul, cutremurat apocaliptic, pare torturat de un coşmar: „Cerul încărunţi de nouri (...) Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un proroc al perzării"[24']. Urmărit de Genar, Făt-frumos are mişcările moi, vătuite şi ineficiente din vis: „Apoi li se păru că nu mai pot merge, asemene celor ce vor să fugă în vis şi cu toate aceste nu pot"[25']. Pădurea crescută din peria aruncată de Făt-frumos este „înfiorată de un lung freamăt de frunze şi de un urlet flămînd de lupi"; deasupra, „luna palidă trecea prin nouri suri ca o faţă limpede prin mijlocul unor vise tulbure şi seci"[26']. Din năframa aruncată în urmă se întinde nu un obişnuit lac de poveste, ci „un luciu întins, limpede, adînc, în a cărui oglindă bălaie se scălda în fund luna de argint şi stelele de foc", deasupra căreia „cale de două ceasuri - pierdută în înaltul cerului - plutea încet, încet, prin albastrul tăriei, miazănoaptea bătrînă cu aripele de aramă"[27)]. întinderea verde a mărilor, albastrul luminiscent, de vis, al cerului noptatec, întinderea nesfîrşită a pustiurilor răscolite, în miez de noapte, de procesiunile morţilor care urcă la banchetele din lună - acestea sînt spaţiile onirice prin care trece prinţul născut din lacrima Fecioarei.
Dacă reveria erotică e tratată uneori în termenii ironiei *(Diamantul nordului* sau, în alt registru, aparte-urile pline de umor ale bătrînului Roman, traducînd în bună proză românească monologul incandescent al îndrăgostitului Bogdan din *Bogdan Dragoş),* idila eminesciană se înscrie mai adesea în perimetrul spaţiului oniric, unde somnul îndrăgostiţilor e vegheat de rotirea „auritelor zodii"' *(Sara pe deal* în *Eco).* Cuplul redescoperă calea către spaţiul protector al codrului, în care se reintegrează, încredinţîndu-se armoniei sale narcotizante, ninsorii dulce mirositoare a florilor de tei, şi întîlnindu-se în vis cu visul etern al pădurii:
Vom visa un vis ferice,
îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blinda batere de vint
107
Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri, Flori de tei deasupra noastră Or să cadă rînduri-rînduri (Dorinţa);
Adormi-vom, troieni-va Teiul floarea-i peste noi.....
O, priviţi-i cum visează Visul codrilor de fagi Amîndoi ca-ntr-o poveste....
(Povestea codrului)
în ritmul blînd al unui cîntec de leagăn, somnul păsărilor, suspinul izvoarelor, liniştea codrului, plutirea tăcută a lebedelor, încheagă sub lună, „ în a nopţii feerie", un univers de „ vis şi armonie", în care îndemnul la somn devine descîntec de integrare *(Somnoroase păsărele).*
Tot un cîntec de leagăn este, în frumoasa lectură a lui T. Vianu, *O, mamă...,* - dar „ un cîntec de leagăn pe care poetul, stăpînit de amintirea mamei, şi-l murmură înaintea marelui somn al morţii"[281]. în începuturile creaţiei eminesciene, moartea iubitei dezvăluia lipsa de sens, caracterul absurd al existenţei, şi îndemna la revoltă demonică:
La ce?... Oare totul *nu e nebunie? Au moartea ta, înger, de ce fa să fie? Au e* sens *în lume? Tu chip zîmbitor Trăita-i anume ca astfel să mori? De e sens într-asta, e-ntors şi ateu, Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu! (Mortua est!)*
Dar, încă din *Mortua est!,* moartea se dezvăluie (nu gîndirii, ci spiritului vizionar) şi sub o altă înfăţişare a sa: la ceas de vrajă, ea apare ca reintegrare a sufletului liber (umbră de-argint strălucită) în feerica armonie cosmică:

Te văd ca o umbră de-argint strălucită Cu-aripi ridicate, la ceruri pornită, Suind, palid suflet, a norilor schele, Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele.

O rază te-nalţă, un cîntec te duce, Cu braţele albe pe piept puse cruce, Cînd torsul s-aude l-al vrăjitor caer, Argint e pe ape şi aur în aer.
în variante, feeria mortuară, cu cromatismul ei ritualizat de aur şi argint din *Mortua est!* lipseşte, înlocuită doar de ampla retorică a unui discurs funebru; şi totuşi, o intuijie poetică de factură mioritică, abandonată mai apoi, luminează monumentul funerar tradiţional din *Elena:*
Că astăzi de-un cîntec la ceruri răpit La nunţile lumii e binevenit[29']
Ca un „ caos de lumină" apare moartea în oda funerară *La moartea lui Neamţu.* Din „negura de vremi" străbat vocile de sirenă ale morţii - glasul mamei *(O, mamă...)* sau glasul iubitei *(Din noaptea... , O, dulce înger blînd...).*
Atunci cînd gîndirea demonizată descoperă că viaţa e un hidos carnaval al morţii *(Rime alegorice),* poezia însăşi primeşte valoarea de monument funerar, ce cuprinde şi „disimulează" sîmburele ei ascuns, substanţa ei ultimă, care e moartea:
Ele seamănă, hibride,
Egiptenei piramide:
Un mormînt de piatră-n ***munte***
Cu *icoanele cărunte*
Intri-nuntru, sui pe treaptă, Nici nu ştii ce te aşteaptă. Cînd acolo! sub o faclă Doarme-un singur rege-n raclă
(Cu gîndiri şi cu imagini)
108
109
Gîndirea demonizată a lui Mureşan, ca şi cea a eroului din *Rugăciunea unui dac,* ştie că aspiraţia sa spre nefiinţă e un vis iluzoriu, pentru că metafizica voinţă de a fi anulează imperiul morţii, care se înscrie în existenţa circulară a lumilor ca rezervor de vieţi:
Ce afli-n lume? Mii de generaţii, Popoare mîndre sau obscure naţii, De mult periră şi pe-a lor cenuşă Trăieşte... cine ?... ei: înmormîntaţii.
Moarte şi viaţă, foaie-n două feţe: Căci moartea e izvorul de viefe, Iar viaţa este rîul ce se-nfundă în regiunea nepătrunsei cete.
(Rime alegorice)
Ca şi cel instruit de Seherezada în *Rime alegorice,* Mureşan află în imperiul somnului că naşterea şi moartea sînt înfăţişările gemene din care se încheagă nu numai suferinţa, ci şi armonia lumilor, ca-n imaginea insulelor-sarcofag invadate de beţia vegetalului.^în stingere şi naştere - spune Isis în *Avatarii faraonului Tlă* - se află eternitatea. Adormit pentru mii de ani în adîncurile piramidei, Tlâ se va trezi sub înfăţişarea cerşetorului Baltazar din Sevilla, vindecat prin somn cataleptic de nebunie. Se va trezi avînd în mînă cheia de aur a piramidei, care e şi cheia subteranelor din palatul marchizului Bilbao, dublul lui Baltazar. Şi tot din somn cataleptic se va trezi la existenţa de avatar al lui Tlâ şi Angelo, reînnodînd, ca-n vis, peste milenii, existenţa faraonului mag din vechiul Egipt. între somn şi moarte, catalepsia e (vizibil în cazul lui Baltazar-Bilbao) calea pe care conştiinţa avatarului se regăseşte pe sine, parcurgînd cercul demonic al lui Isis, adică, scara regnurilor. Cerşetorul nebun se visează „ un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuş de ou... Prin albuş el vede numai de jur împrejur coaja oului şi se zvîrcoleşte ca o furnicuţă în centrul lui (...) Apoi se simţi din ce în ce crescînd, acu aripele-i erau mari...era cucoş."[30']. îl îngînă cji aceleaşi ciudate sunete
110
pătrunse de o memorie care lui îi e străină, o cioară („ Crr! tlâ! tlâ! tlâ! crr!"), un brotăcel („ tlâ! tlâ!") şi un ţînţar („bzz! tlâ!") şi îi răsună în ureche sunet de greier, măsurîd timpul cosmic şi prevestind trezirea conştiinţei. Treptat, gîndul se încheagă smulgîndu-se din abisuri de întuneric, din abisurile care coboară, dincolo de întunecata piramidă, la scara fiinţelor negre atîrnate de cercul lui Isis. Din adîncuri conştiinţa urcă treptat, pînă cînd izbucneşte în lumină, în prima întrebare: „Cine sînt eu?". Tlâ („o antică coroană de rege"), abia întrezărit în adîncurile memoriei, şi Baltazar care se confundă, lipsit de conştiinţa identităţii, cu natura (simţindu-se germene pur de viaţă în miezul oului), sînt imagini fugare pe care memoria le îngroapă şi, cu preţul acestei parţiale uitări, Baltazar devine marchizul Bilbao. Lumile cuprinse de cercul demonic al lui Isis nu cunosc aşadar moartea, decît ca un prelung somn cataleptic din care fiinţe cu memoria umbrită de somn sînt condamnate să se trezească mereu, pentru scurte răstimpuri de suferinţă.
în ultima etapă a creaţiei eminesciene, aspiraţia spre moarte nu mai e universala sete de extincţie a lui Mureşan, nici visul întoarcerii lumilor în nefiinţă; este doar oboseala conştiinţei individuale - setea zadarnică de repaos a lui Hyperion sau visul reintegrării cosmice din *Mai am un singur dor.* Parte din variantele acestei ultime poezii sînt exerciţii care pleacă de la o temă erotică:
Spre-a stinge-atît amor în noaptea uitării. Eu aş dori să mor La marginea mării[3']*.*
Motivaţia erotică dispare însă încă din variante şi poezia îşi purifică tema:
Ah, mi-e atît de dor De noaptea uitării, încît doresc să mor La marginea mării[32']*.*
111
Poezie a stingerii în amurg („în liniştea serii"), *Mai am un singur dor* nu mai motivează setea de moarte prin

circumstanţele particulare ale vieţii, ci prin sensul general de *pribegie,* de *rătăcire,* al existenţei. Somnul morţii e reîntoarcerea conştiinţei pribegite în patria ei cosmică: nu anulare, ci celebrare a lumii, nu anihilare a existenţei, ci reintegrare a ei în ordinea superioară, odihnitoare şi veşnică a naturii. Cel absolvit de pribegie şi patimi va regăsi memoria cosmică, regăsind totodată zîmbetul aştrilor, seninul cerului, suava povară a florilor de tei, glasul codrilor, al izvoarelor, al mării, sufletul talangei sau (în variante) cîntarea de bucium:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte, M-or troieni cu drag
Aduceri aminte. Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni, O să-mi zîmbească iar.
Va geme de paterni Al mării aspru cînt... Ci eu voi fi pămînt
în singurătate-mi.

3. Magia

„In faptă, lumea-i visul sufletului nostru" *{Sărmanul Dionis)*

Rătăcit într-un timp istoric pe care-l simte străin şi ostil, tînărul erou din *Sărmanul Dionis,* care pare a avea trăsăturile obişnuite ale celor nenăscuţi în timpul lor, visează posibilitatea de a recupera lumile armonioase ale timpului echinoxial şi reuşeşte chiar să se integreze lor prin magie. în „ordinea realităţii" căreia îi aparţine, Dionis e un orfan

condamnat la singurătate; el ştie că „nu-l va întîlni nici un zîmbet şi nici' o lacrimă - neiubit şi neurît de cineva, se va stinge asemenea unei scîntei"[331].

Fiu al unui aristocrat „rătăcit în clasele poporului de jos", care moare nebun, ducînd în mormînt taina numelui său, Dionis a moştenit doar nobila frumuseţe a tatălui, ochii negri ai mamei şi condiţia de paria a amîndurora. în Bucureştii secolului XIX, eroul nu e decît „un copist avizat a se cultiva pe apucate", a cărui curiozitate intelectuală e hrănită cu „lucruri mistice, subtilităţi metafizice"[34'. Convins că timpul şi spaţiul (kantienele forme pure apriorice ale intuiţiei sensibile) sînt strict subiective, iar cauzalitatea (singura categorie păstrată de Dionis şi Schopenhauer din lunga serie a categoriilor kantiene) acţionează simultan la nivel noumenal şi *pare* doar a acţiona consecutiv pentru percepţia noastră modelată temporal (oricît de ciudată ar fi o categorie existentă în noumen), Dionis ştie că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru". Şi dacă am găsi un procedeu (gîndeşte acest discipol al idealismului magic german) de a re-programa, conştient şi voit, „visul sufletului nostru", am putea modifica după dorinţă cadrul spaţiu-temporal al acestui vis şi am putea schimba *„această* ordine a realităţii" cu o alta, pe care să n-o simţim străină şi ostilă. Şi Dionis, ultimul avatar al magului Zoroastru, găseşte (ca o moştenire legitimă a prototipului) acest procedeu, care este *magia.* Prin repatarea formulelor magice, formule bazate pe pitagoreica cifră 7 (care e şi cea a zilelor creaţiunii), gîndirea îşi însuşeşte ritmurile şi puterea gîndirii demiurgice, intrînd în posesiunea cifrului sacru al lumilor. Formula magică e cea care a prezidat creaţiunea şi care susţine şi acum, dincolo de aparentele schimbări temporale şi spaţiale, structura stabilă a universului. Formula magică e cuprinsă în cartea de astrologie de care Dionis nu se desparte în toată strania sa călătorie prin timp şi spaţiu. Este o carte „bazată pe sistemul geocentric"; într-însa, tabelele erau pline de „schemele unei sisteme lumeşti imaginare, pe margini cu portretele lui Platon şi Pitagora şi cu sentinţe greceşti"[351]. Cartea de astrologie (cartea lui Zoroastru), care joacă în *Sărmanul Dionis* un rol esenţial, conţine astfel cifrul pierdut al armoniei şi imaginea vechiului model

cosmologic platonician. Descoperind (aparent întîmplător) cheia cifrului, Dionis se eliberează de timpul şi spaţiul său şi începe o stranie călătorie în trecut. Ca-n vis parcurge în goană propria-i copilărie (timp al poveştii, timp echinoxial individual), apoi străbate regresiv vîrstele istorice ale neamului, pînă la epoca pe care a ales-o, epoca istorică a lui Alexandru cel Bun. Se trezeşte din visul de a fi fost Dionis, sub înfăţişarea călugărului Dan, purtînd cu sine cartea lui Zoroastru, într-un apus sîngeriu la marginea laşilor. Dar, în ciuda aerului de încîntătoare feerie idilică pe care-l degajă laşul (foarte puţin istoric şi foarte mult oniric în înfăţişare), beatitudinea vîrstelor fără păcat nu pare atinsă nici aici, pentru că Dan cunoaşte „natura vizionară şi înşelătoare a lucrurilor lumeşti, de la floarea ce cu naivitate minte (...) pînă la omul ce acoperă cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ţine cît istoria omenirii, acel sîmbure negru şi rău, care-i rădăcina adevărată a vieţii şi a forţelor sale, - egoismul său'>36). Devenit Dan, Dionis schopenhauerizează aşadar în continuare, identificînd în rău natura însăşi a existenţei. Nu „această ordine a realităţii", ci nici o ordine a realităţii nu poate astfel să-i convină eroului din *Sărmanul Dionis,* - un „metafizic" şi un „nepozitivist". Instruit de Ruben (travesti al diavolului), Dan continuă deci aventura lui Dionis, smulgîndu-se *oricărui* timp istoric. Schimbîndu-şi natura trecătoare, de avatar, cu umbra sa, (care e prototipul, „omul veşnic"), luînd cu el umbra veşnică a iubitei sale, Măria, Dan pleacă pe lună, abandonînd timpul istoric şi recuperînd timpul cosmic („Greieri răguşit cîntau ca orologii aruncate în iarbă"[37)]). Sătul de peregrinările prin timp, Dan-Dionis se reintegrează astfel (în cuplu sacru, alături de Măria) patriei sale cosmice selenare şi, ajuns în centrul de vis al universului, el populează vidul cosmic

cu o arhitectură gigantică, proiecţie a gîndirii sale libere. E o gîndire straniu înfăptuită de îngeri, în chiar clipa articulării ei, existenţa pe lună vădind, ca lege cosmică, armonia prestabilită. Şi totuşi, gîndirea nu pare să fi atins, nici acum, limita ultimă a libertăţii sale. în vis, Dan e obosit de imaginea templului lui Dumnezeu, spaţiu interzis şi inaccesibil, marcat de ochiul roşu triunghiular şi de semnele roşii ale unui ininteligibil „proverb
114
arab". înfăţişarea lui Dumnezeu rămîne însă ascunsă, ca o absenţă în inima lumilor; ea poate fi trăită în credinţă (aşa cum face Măria), dar nu poate fi realizată de gîndire, aşa cum încearcă, zadarnic, Dan. Şi, încercînd să înfrîngă această ultimă limită a gîndirii, Dan e tentat să se substituie zeului invizibil, repetînd, în gîndire, rebeliunea lui Satan. Ipoteza Eu=Dumnezeu, care este, în ordine etică, păcat al încălcării ierarhiei cosmice, este, în ordinea gîndirii, eroare, pentru că o asemenea substituţie neagă principiul armoniei cosmice (care e, în acelaşi timp, garanţia existenţei şi dovada divinităţii cosmosului). Prin eroare, gîndirea lui Dan-Dionis pierde universul platonician pe care îl recuperează prin credinţa în puterea magică a formulei, adică a raportului între părţile întregului care e cosmosul. Ceea ce-l salvează, parţial, de păcatul orgoliului e iubirea. Ideea cuplului (intermediar între individ şi totalitatea divină) este datul care mîntuie existenţa, condamnată de orgoliul gîndirii, de la nefiinţă. Mîntuit de Măria (îngerul care „n-a cunoscut niciodată îndoiala"), Dan nu se va prăvăli în abisul nefiinţei, ci va recădea în temporalitate, ca Dionis - dar un Dionis cu destinul social miraculos schimbat printr-o neaşteptată moştenire şi prin căsătoria cu Măria, avatarul iubitei din vis.

Reconstituită, fabula din *Sărmanul Dionis* dă impresia că ne aflăm în faţa unei nuvele fantastice, cu substrat filosofic şi cu un derutant, facil şi nepotrivit (s-a spus adesea) happy-end. Dar dacă vom urmări nuvela nu în fabula, ci în subiectul ei[38>], se va impune, credem, necesitatea unei lecturi. Dinamitînd structurile epice tradiţionale, *Sărmanul Dionis* începe cu un monolog filosofic fragmentar, decupaj întîmplător într-un flux continuu al gîndirii care alcătuieşte substanţa existenţei şi în raport cu care palidele întîmplări exterioare (un drum prin noaptea Bucureştilor, un cîntec de fecioară etc.) sînt doar vagi întreruperi asimilate de gîndirea ce le transformă în materie a perpetuei sale aventuri. E un debut epic foarte puţin tradiţional, care a neliniştit, se ştie, chiar publicul rafinat de la >7unimea", căci e vorba de o abruptă pătrundere în universul mental al unui personaj, în fluxul subteran al monologului său interior:
115
„... şi tot astfel, dacă închid un ochi, văd mina mea mai mică decît cu amîndoi. De aş ave trei ochi, aş vede-o şi mai mare, şi cu cît mai mulţi ochi aş ave, cu atît lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari"[39'
înainte de a-l cunoaşte pe Dionis (înfăţişarea demonic visătoare, biografie de romantic înstrăinat etc), cititorul cunoaşte adevărul adînc al existenţei personajului, care este universul gîndirii sale. Că teoriile pe care le dezvoltă Dionis sînt, filosofic, absurde, e un fapt pe care l-a demonstrat G.Călinescu[40]'; că accepţiile pe care le dă categoriile apriorice nu sînt cele kantiene sau schopenhaueriene, ci sînt trecute prin experimentele idealismului magic german, este un fapt demonstrat, -cu multă vreme în urmă, de Sanielevici[41)]. Dar nu rigoarea filosofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu care gîndirea trăieşte experienţa posibilităţilor şi a limitelor ei. Eroarea sau ambiguitatea gîndirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acţiune se desfăşoară în fond în perimetrul gîndirii. Premisele pierderii puterii cosmice - ale căderii lui Dan din lună - se află într-o afirmaţie ambiguă din monologul lui Dionis: „în faptă, lumea-i visul sufletului nostru". Dacă *nostru* însemnează *eu* (=Dionis) este inexplicabilă neaderenţa eroului la „această ordine a relităţii", care ar trebui să fie visul sufletului său. Libertatea absolută a gîndirii individuale e contrazisă dealtfel de rolul esenţial jucat în aventurile onirice ale lui Dionis de cartea lui Zoroastru - căci formula magică este expresia unui raport divin (deci obiectiv şi etern), constitutiv pentru cosmos. Cartea de astrologie ar trebui să conducă gîndirea pînă la pragul libertăţii ei noumenale, dezvăluindu-iconsubstanţialitate* cu gîndirea demiurgică. Ambiguitatea subiectului care „visează" lumea face posibilă, în aventurile gîndirii lui Dionis, confuzia Eu-Dumnezeu, care anulează principiul însuşi de existenţă al cosmosului platonician. „Eu e Dumnezeu", însemnare în manuscrisele de primă tinereţe ale lui Eminescu[42], e o intuiţie (nuanţată schopenhauerian) care va deveni element central în ultima etapă de creaţie eminesciană. Deocamdată însă, atîta timp cît gîndirea mai are nostalgia cosmosului platonician, ea apare ca o eroare vinovată. Rezumînd, am putea
116
spune că Dionis aspiră să regăsească (prin magie) înfăţişarea geocentrică a cosmosului platonician, dar că pierde această recuperată patrie cosmică printr-o eroare a gîndului, care-şi neagă, demonic, orice limită (inclusiv determinarea ultimă, de prototip), adică neagă şi limita care o făcea integrabilă în armonia cosmică. Negîndu-şi ultimele limite, gîndirea neagă posibilitatea însăşi a *formei,* şi e pîndită de nedeterminarea pură, de haos, de *nefiinţă.* Şi dacă Dan nu atinge abisurile damnatului Satan, este pentru că gîndirea lui a păstrat, totuşi, *o* determinare, afirmînd ideea cuplului, admiţînd prezenţa-limi-tă a celuilalt. De aceea, prezenţa în sine, *recunoscută,* a Măriei, este mîntuitoare, ca o stavilă împotriva nedeterminării; căci nedeterminarea pură a gîndirii este, în ordinea existenţei, nefiinţă. Ajunsă în impas metafizic prin confuzia Eu-Dumnezeu, gîndirea lui Dan-Dionis se salvează prin vis erotic; este ceea ce propune finalul nuvelei, care nu ni se pare, în nici un caz, un happy-end facil, ci ultimul din seria de visuri prin care Dionis modelează „ordinile realităţii". Nici una dintre „ordinile realităţii" nu pare a avea, în *Sărmanul Dionis,* statutul privilegiat al spaţiului „obiectiv", nici măcar

ostila realitate contemporană, care figurează, de obicei în interpretările nuvelei ca un contrapunct real şi „realist" al universului de vis al personajului. Privită îndeaproape, „această ordine a realităţii" îşi pierde tocmai *realitatea;* ea însemnează, desigur, un Bucureşti de secol XIX, dar un Bucureşti nocturn, brăzdat de o ploaie care i-realizează lumile, cufundîndu-le parcă în adîncuri acvatice primordiale, un Bucureşti înceţoşat, prin care "iluete de femei trec, estompate, ca-ntr-o viziune de Valhală degradată, un Bucureşti cu cîrciumi şi cafenele în care personajele se decupează, vag şi ireal, prin nori de fum de ţigări; însemnează, de asemenea, interiorul boem, invadat de eternitatea naturii, în care trăieşte Dionis, şi contrastant, „palatul" visurilor interzise de vis-â-vis, - interiorul ritualizat medieval din care se ridică, în nopţile sanctificate de lună, cîntecul pur al Măriei (un palat atît de asemănător cu cele, onirice, din *Făt Frumos din lacrimă,* sau cu cele din visurile lui Toma Nour). Dionis parcurge astfel, în noapte, un Bucureşti niai degrabă oniric decît real şi fiecare etapă a drumului său e
117
marcată de o nouă înfăţişare a astrului nopţii, căci luna apare sau dispare, acoperită sau dezvăluită de nori, întrerupînd, cu intermitenta seninătate a cerului şi cu giulgii de lumină, ploaia care pare a transforma Bucureştiul modern într-un tărîm subacvatic. Se pare de aceea că singurul univers ferm, între aceste lumi şiroind de ploi, îmbrăcate în ceţuri şi fum sau poleite de lumina lunii, rămîne universul gîndirii. Metamorfozînd discursul în scene jucate, aventurile gîndirii din *Sărmanul Dionis* dau impresia unui lung monolog interior travestit epic. Existenţa lui Dionis se află, toată, sub seninul arderii demonice, al gîndirii incandescente marcate, în simbolistica cromatică din text, prin roşu, - aşa cum nostalgiile integratoare ale gîndirii, legate de prezenţa Măriei se asociază cu prezenţa obsesivă a albastrului.

Somptuos şi nuanţat, cu aparenţe ornamentale rafinate, cromatismul eminescian îndeplineşte funcţii simbolice de mare precizie, chiar dacă voluptatea culorilor maschează structurile simbolice ale imaginii, pe care le articulează raporturile scării cromatice. Am urmărit deja cromatica viziunilor onirice eminesciene, în care culorile reci primesc, în ciuda naturii lor, o luminescenţă incandescentă (albastrul noptatec din visurile lui Toma Nour sau verdele „adînc, de jale" din *Mureşanu),* în car albul devine marmorean, galbenul devine aur şi lumina pura devine argint. Peisajele eminesciene pot fi citate, de aceea, în multiple registre: ele au, mai întîi, o valoare pur pictare" expresie a unei infinite voluptăţi a privirii; urmărită mai ate structura imaginii dezvăluie însă articulaţiile onirice, în **carete** pot recunoaşte mişcările prin care subconştientul structurea^ simbolic imaginea lumii alternînd peisajul stilizat cu detal obsesiv, adus în prim plan; în sfirşit, nivelul simbolic ai imaginii decurge tocmai din structura ei onirică. Cu excepţia cîtorva cazuri izolate, „visurile" eminesciene nu au funcţii (şi nici ambiţii) alegorice. în fond, universul întreg e pus în imagine după criteriile visului, chiar dacă principiul construcţiei rămîne subconştient. Simbolul funcţionează, de aceea, în opera lui Eminescu cu discreţia unui rapel travestit în cele mai obişnuite înfăţişări (ca-n multe din viziunile realismului magic contemporan). Revenind la cromatismul din *Sărmanul Dionis,*
118
să reamintim prezenţa polarităţii cromatice roşu demonic -albastru „cuvios". Prefaţînd aventura imaginară a lui Dionis, „Luna s-ascunse într-un nor negru spintecat în două rînduri de lungi fulgere roşii" [43]; luminarea la care eroul descifrează cartea de magie este „ochiul roş şi bolnav" al luminii; iniţialele cărţii „erau scrise ciudat cu cerneală roşie ca sîngele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare"[44]'; în carte se află „constelaţii zugrăvitre cu roşu"[45]'; „Pe o pagină găsi o mulţime de cercuri ce se tăiau, atît de multe încît părea un ghem de fire roş sau un painjiniş zugrăvit cu sînge"[46]'. Privind, cu sufletul cuprins de voluptate, painjinişul de linii roşii, „liniile semnului astrologie (care) se mişcau cumplit ca şerpi de jăratic", condus de un glas din „centrul de jăratic al cărţii", eroul, copleşit de o fericită uimire, scapă timpului său şi se trezeşte, sub înfăţişarea lui Dan, într-un apus sîngeriu: „bucuria, uimirea îi umplea sufletul şi... încet, încet, painjinişul cel roş se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui", cu „nori de jăratic şi aur"[47], cu „oglinzile rîurilor rumene"[48]'. înainte de a-şi schimba locul cu propria-i umbră, Dan e vegheat de „punctul roş al unei candele" şi, în tăcerea adîncă, de „gîndirea, mirosul, creşterea chiar a unei garoafe roşii şi frumoase"[49]'. Roşu e, în visul de *» lună, ochiul lui Dumnezeu, iar semnul arab „lucea roş ca Ieratecul noaptea"[50]'. în schimb, cealaltă voce, integratoare, a spiritului se face simţită prin simbolistica albastrului celest. Allbaştrii sînt ochii tatălui, ochii din portret (singura trăsătură
4 care Dionis nu a moştenit-o); ochii Măriei, iubita cu nune siint, sînt tot „albaştri şi cuvioşi precum albastru şi cuvios e 'Mîncul cerului şi divina sa eternitate"[51]'. Prin păienjenişul
Ăigeriu al cărţii, Dionis visează „spaţii luminate de un albastru splendid, umed şi curgător"[52]'; lumile din lună sînt vegheate de un „cer albastru şi fără nori", reflectate de infinite ape albastre, printre care Măria trece, încununată cu flori albastre, printre „straturi de stele albastre". Lumile din *Sărmanul Dionis* sînt structurate, astfel, de două percepţii cromatice fundamentale: pe de o parte, privirii neliniştite ale demonului i se dezvăluie harta subterană a sîngelui de foc al universului; Pe de altă parte, privirea „cuvioasă"a iubirii şi a credinţei,
119
privirea Măriei, descoperă armonia infinită a cerului senin, a apelor-oglinzi, a „lanurilor de stele" - adică divinitatea ordinii cosmice -, asociindu-şi simbolul mult discutat *al florii albastre* şi cel al *stelei vinete.* Această privire albastră pare a-i fi dăruită lui Dionis, prin graţia Măriei, după prăbuşire: trezit din visul bolii şi zărind

portretul tatălui său, Dionis crede că-şi recunoaşte umbra, uimit însă că umbra lui are, acum, ochi albaştri. Structurate oniric, marcate printr-un cromatism polarizat simbolic, aventurile fantastice din *Sărmanul Dionis* sînt astfel aventuri ale gîndirii, care-şi experimentează posibilităţile şi limitele, apelînd la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul individual cu visul cosmic, dar sfîrşind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii.

4. Sentimentul patriei şi sensul istoriei

„ Cînd îi cugeti, cugetarea sufletu-ţi divinizează
In trecut mergem, cum zeii trec pe cer pe căi de raze" *(Memento mori)*

Desfăşurat sub zodia umanismului - adică a unei mişcări fascinate de Roma ca patrie a spiritului - , primele manifestări ale conştiinţei de sine ale poporului român echivalează cu recunoaşterea apartenenţei noastre la sfera spiritualităţii privilegiate romane. Afirmaţia cronicarilor: „Şi toţi de la Rîm ne tragem" e o definiţie şi un postulat, care parţializează natura poporului român, dar o parţializează marcînd-o cu însemnele unei nobleţi spirituale absolute. Argumentele arheologice în favoarea romanităţii noastre devin urme care fac vizibilă prezenţa Romei pe pămîntul dacic, sacralizîndu-l; latinitatea limbii noastre vădeşte continuitatea spiritului roman biruitor în îndepărtatele tărimuri ale Europei
orientale. Din afirmarea unei fericite descoperiri, apartenenţa noastră la sfera latinităţii devine, pentru iluminişti, un articol fundamental de crez cultural şi politic, echivalent cu afirmarea nobleţei etnice a poporului român; prin succesive colonizări, spritualitatea Romei marchează pămînturile cucerite, purificîndu-le de orice urmă a vechii spiritualităţi „barbare". Imaginea arhetipală a Romei fascinează gîndirea iluminiştilor, care au conştiinţa tragică a istoriei ca „decădere", ca îndepărtare a neamului de natura sa originară, dar au şi viziunea recuperării acestei naturi originare printr-o operaţie a spiritului ajuns la cunoaştere de sine. în apărarea „ varvarilor" înfrînţi şi romanizaţi se ridică glasuri izolate, fără audienţă în epocă, prevestind însă noua vîrstă culturală a romantismului. Ideea fundamentală pe care romantismul românesc o aduce în interpretarea istoriei este aceea a dacismului, căci istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre patria spiritului, ci un efort de definire a spiritului Patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific, din sinteza daco-romană. De elementul local se leagă în primul rind fizionomia caracteristică a pămîntului românesc (componentă esenţială a „ biografiei" unui popor în concepţia istorică romantică), pămînt care nu mai e doar tărîmul cucerit de romani, ci devine, prin daci, patria noastră originară, marcîndu-ne în profunzime structura etnică. Paşoptismul este integral orientat spre o „recuperare a Daciei" şi o reabilitare a spiritualităţii dacice. Substituindu-se mitului clasic al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit fundamental romantic - cel al paradisului pierdut, şi astfel ia naştere imaginea Ţării din opera - program a paşoptismului, *Cîntarea României:* scăldată în lumina unui soare „ tînăr", Dacia lui Al. Russo trăieşte fericirea paradisiacă din prima vîrstă a creaţiunii, iar cucerirea romană echivalează cu pierderea paradisului şi căderea în istorie.

Mitul romantic al daciei - paradis pierdut se regăseşte în opera lui Eminescu, îmbogăţit însă cu elemente care încorporează, romanticizîndu-l, mitul clasic al Romei. Pentru Eminescu, istoria parcurge trei vîrste, dintre care primele două (vîrstă de dinaintea istoriei, cea a Daciei mitice din *Memento*

mori şi vîrsta eroică a statului natural din *Scrisoarea III)* sînt prin excelenţă creatoare, iar cea de a treia, contemporană, e resimţită ca un timp de criză al *înstrăinării de istoriqXfya.* marele tablou al naşterii şi morţii civilizaţiilor care e *Memento mori,* episodul dacic aduce o structură particulară, divergentă faţă de celelalte episoade. Fiecare dintre civilizaţiile al căror destin e contemplat în poem ia naştere dintr-un element primordial (acvaticul: „apele oceanici" pentru Grecia, apele Nilului şi pămîntul - „pustia" pentru Egipt etc.) şi se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după propria-i imagine, natura,

.....precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci;

dar, în momentul cînd Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizaţia pe care a întemeiat-o recade în elemente şi, anulîndu-se, redevine natură. Episodul dacic nu respectă însă această schemă generală a ciclurilor istoriei. Dacia nu reprezintă o civilizaţie întemeiată de spiritul raţional, ci o vîrstă a gîndirii mitice; Dacia nu are început, nu cunoaşte devenirea şi pare sortită unei existenţe veşnice. în structura peisajului dacic (cu spaţiul ondulat - „Munţi se nalţă, văi coboară") transpare abia împietrit ritmul legănat al unei pulsaţii cosmice primare. Tărîmul e străbătut, ca de un ax transversal, de „ fluviul cîntării", care e, în acelaşi timp, element al unei geneze perpetue, mormînt acvatic („ Insulele ce le poartă, în adîncu-i nasc şi pier") şi oglindă captînd şi restituind imaginea înălţimilor astrale:

Pe oglinzile-i măreţe, ale stelelor icoane Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, Gt uitîndu-se în fluviu pari a te uita în ceri.

La răsărit se înalţă muntele sfînt, ax vertical al peisajului dacic şi, în acelaşi timp, *Axis mundi* marcînd centrul sacru al universului. „ Jumătate-n lume, jumătate-n infinit", muntele sacru rezumă simbolic sensul Daciei, tărîm originar prin care
universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul, într-un sens diferit de cel al comunicării cosmice pe care-l stabileşte, tot în *Memento mori,* Grecia mitică: în Grecia e o beţie a aspiraţiei celeste, sau, dimpotrivă, o

fericită confuzie între oameni şi zei, în timp ce peisajul dacic are bolţi crăpate de pădure prin care zeii (transcendentul, va spune mai tîrziu Blaga) coboară. Tărîmurile cu care Dacia se învecinează sînt fabuloase imperii astrale, (monastirea lunii, cetatea soarelui, grădinile zeilor); prin bolţile crăpate ale pădurii coboară, pe scări de stînci, zeii, anulînd graniţele ce separă nivele cosmice diferite. Arhitectura şi natura se confundă, căci spiritul uman nu modelează natura, ci şi-o asumă: palatele „ înrădăcinate-n stîncă" au bolţi şi streşini de pădure, codrii pot fi cetăţi iar copacii pot alcătui lăcaş pentru zîne şi împărătese, care se trezesc la viaţă la glasul cornului de aur. Măsurat de greieri-orologii, timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic.
Trăind în vîrsta mitului, Dacia nu poartă, în sine, germenii distrugerii şi moartea ei nu poate veni decît din afară, adusă de civilizaţia „ istorică" triumfătoare a Romei. Victoria Romei (oricît de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este marcată de semnul unei fundamentale *vinovăţii,* pe care învinsul Decebal o transformă în acuză şi în motiv de blestem:
Pe-a istoriei mari pînze, umbra sclavelor popoare Prizărite, tremurînde trec - o lungă acuzare -Tîrînd sufletul lor veşted pe-al corupţiei noroi. Voi *nu i-aţi lăsat în voia sorţii lor. Cu putrezirea Sufletului vostru propriu aţi împlut juna lor fire. Soarta lor vă e pe suflet - ce-aţi făcut cu ele? Voi!*
Nu vedeţi că înfurtune vă blăstamă oceane? Prin a craterelor gură răzbunare strig vulcane
Moartea voastră flrea-ntreagă şi popoarele o cer.
Odată intraţi în istorie prin înfrîngerea Daciei mitice, noi, „urmaşii Romei", sîntem marcaţi de dubla moştenire a vocaţiei eroice romane („ ...-n inima noastră sunt seminţe de mărire")
122
123

şi a păcatului, a vinei tragice pe care Roma şi-a asumat-o smulgînd popoarele „ barbare" destinului lor. în *Odin şi poetul,* Decebal gîndeşte decadenţa moştenitorilor Romei ca pe o ispăşire a acestei vini tragice şi ca o împlinire a vechiului blestem dacic:
Ah! ce-am dorit în ora morţii mele,
Roma să guste pîn-în fund paharul
Mizeriei şi-a decăderii, într-atît
încît să se despreţuiască ei pe sine,
Asta s-a împlinit... Romanii vechi şi mîndri,
învingătorii lumii, au devenit
Romunculi.
Moartea Daciei este, pentru Eminescu, o temă predilectă, la care se opreşte în proiecte succesive. în stadiu de proiect a rămas planul unei epopei, *Decebal*[S3)], în care luptele daco-romane se împletesc cu destinele bardului dac Ogur, cîntăreţul orb care trăieşte, cea mai mare parte a vieţii sale, alături de zeii Daciei, pentru a coborî, după înfrîngere, în adîncurile mării îngheţate, în Valhala subacvatică a zeilor nordici. Cele cîteva fragmente din piesa *Decebal*, publicate de Marin Bucur[54'], nu se mai leagă de viziunea epopeică din *Memento mori* şi nu par a fi gîndite în structura de dramă shakespeariană, pe care Eminescu o exersa în *Bogdan Dragoş* şi în *Mira. Decebal* e, mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic[55'], dominat - după cît se pare - de bocetul Dochiei, Casandră vizionară cu ochi de copil, care jeleşte suferinţa de a fi şi exaltă, nostalgic, repaosul vîrstelor precosmice:
- Sunt un copil. Am ochi de copil,
Văd lucrurile astfel precum sunt.
Ah! Decebal, cît chin e-n astă lume,
Viaţa ei este un spasm lung,
Totul e mărginit, durerea nu.
Un singur lucru e mai bun ca viaţa,
Pentru că nu-i nimic, nimic chiar moartea...
Ah! cum nu suntem pe atunci pe cînd
Nici fiinţă nu era, nici -nefiinţă în marea aerului, în azurul... Nimic nu cuprinzător, nimic cuprins, Nu era moarte, nemurire nu Şi fără suflet resufla în sine Un ce unic ce poate nici n-a fost. Dar vai! un sîmbure în acel caos Mişcîndu-se rebel - a nimicit Eterna pace şi de-atunci... durere, Numai durere este-n astă lume... Unde e starea ceea, unde zeii... Nu esista nici oameni, nici pămînt, Pe cînd acea fiinţă nenţeleasă Nu-şi aruncase umbrele în lume, Umbrele ce sunt: moartea şi nemurirea.
56)
Fragmentele dau impresia că în piesă nu se vor înfrunta oşti şi popoare, ci idei. Dacii şi ror iii reprezintă forme de existenţă de o egală nobleţe. Dacia lui ,-ecebal trăieşte sub semnul unui ideal eroic, dominat de ideea libertăţii şi simbolizat prin furtună:
Tu ai găsit-o... vorba ce ne-nseamnă Furtuna, da! Oceanul! Vijelia... Astăzi o lume-n fundul ei visează Şi stele poartă pe oglinda-i creaţă De ura-mi cea falnică cumplit turbează Şi mişcă lumea ei neagră, măreaţă
Azi duc diluviul...mîine nemurire, O armonie care capăt n-are, -Astfel e-a ei întunecată fire, Astfel e sufletu-o antică mare...[57>]

Roma cezarilor prefigurează o formă de existenţă tragică, asumîndu-şi rolul de creatoare a destinelor lumii:
124
125
.....cuce drept
Vă încărcaţi cu soarta lumii-ntregi?[18]*
Idealul roman e cel al ordinii, materializată prin lege şi impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înşişi, nepăsători la bucurie şi suferinţă, indiferenţi şi singuri asemenea zeilor, romanii din *Decebal* prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai tîrziu (în directa lor descendenţă) *cezarul.* în *Decebal* se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizaţie, ci şi două înfăţişări ale spiritului: vocaţia dionisiacă a furtunoşilor daci, iubitori de libertate, şi gîndirea ordonatoare a Romei. Dacă privim fragmentele rămase din perspectiva bocetului Dochiei, *Decebal* ni se înfăţişează mai puţin ca o dramă istorică şi mai mult ca un mister medieval. în Decebal şi în Traian, în daci şi romani, *Unicul,* smuls repaosului precosmic (de inexplicabila rebeliune primară a sîmburelui vieţii), se visează şi se autodevoră în ciocnirea acestor două înfăţişări ale sale. în lupta dacilor cu romanii, „fiinţa nenţeleasă" se înţelege pe sine, cu preţul distrugerii şi al durerii. în durerile lumii, în cutremurul ei apocaliptic se desfăşoară, sub înfăţişarea eroilor istoriei, drama sacră a Unicului, care se cunoaşte distrugîndu-se. în istoria neamului său, Eminescu citeşte astfel destinele spiritului universal.
â\ Există totuşi o vîrstă a istoriei neamului cînd vocaţia toare a Romei şi sentimentul înrădăcinării în pămîntul dacic coexistă armonizate: e vîrsta eroică, a „întemeitori(lor) de ţară, dătători de legi şi datini", celebrată în binecunoscuta *Scrisoare III* (în variante, *Patria şi patrioţii).* Ca şi în secvenţa daco-romană din *Memento mori,* în prima parte a *Scrisorii flf* se confruntă de fapt, în lupta de la Rovine, două tipuri *'l '* civilizaţie. Motivul central al poemei (prezent în titlul variantei amintite) este motivul *patriei,* introdus, printr-o sugestie, încă din momentul proemial al visului lui Osman:
Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă, Ce cu-a turmelor păşune a lor patrie şi-o schimbă... *(s. n)*
Născut din voinţa sultanului nomad, slujit de „ieniceri, *copii de*
126
suflet ai lui Allah", imensul imperiu al Semilunei este lipsit de rădăcini în ordinea lumii, adică este *lipsit de patrie.* Ideea, obsedantă, revine în variante în formule pregnante:
La un şeih sărac şi gîrbov, din Mana pribegit, Un sultan fără de ţară peste noapte a sosit;
Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă, Ce cu corturi şi cu turme zilnic patria şi-o schimbă...
La Rovine, puternicul imperiu al sultanilor „fără de ţară" întîlneşte un popor care are conştiinţa apartenenţei sale la pămîntul dacic şi, prin această apartenenţă, conştiinţa integrării în ordinea cosmică. Prin registrul imagisticii, lupta românilor la Rovine e pusă nu sub semnul voinţei umane, ci sub acela al naturii, al stihiilor dezlănţuite:
Codrul *clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium,*
Şi ca nouri de aramă, *şi ca* ropotul de grindeni, Orizontu-ntunecîndu-l, *vin săgeţi de pretutindeni,* Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie
Cad săgeţile în valuri, *care şuieră, se toarnă, Şi, lovind în faţă, -n spate,* ca şi crivăţul şi gerul *Pe pămînt lor li se pare că* se năruie tot cerul
^upă luptă, ţara biruitoare se deschide, în noapte, înălţimilor *ale, celebrind misterul perpetuei geneze cosmice:
Pîn 'ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurind s-arată luna.
Ca un ultim ecou, scrisoarea tînărului prinţ reia şi celebrează, în simetrii folclorice$_r$ motivul consubstanţialităţii fiinţei umane şi a fiinţei naturii:

*Te-am ruga, mări, ruga, * Să-mi trimiţi prin cineva Ce-i mai mîndru-n valea Ta: Codrul cu poienele, Ochii cu sprîncenele....*
Dacă prima vîrstă a Daciei stă sub semnul gîndirii mitice, dacă cea de-a doua vîrstă e la confluenţa mitului cu istoria, contemporaneitatea apare marcată de însemnele unei crize („E apus de zeitate şi-asfinţire de idei" - *Memento mori).* Ea este, în fond, o criză generală a gîndirii „înstrăinate",[59']
Căci străina-ne gîndire K
Au zdrobit a vieţii veche uriaş, puternic lanţ
(Memento mori)
înstrăinarea de istorie însemna, în *Memento mori,* înstrăinarea expiatorie a urmaşilor de spiritul vechii Rome. Această înstrăinare însemnează, în momentul satiric din *Scrisoarea III,* pierderea sentimentului patriei, compensat printr-un joc de „măşti", în care sentimentul pierdut e mimat şi parodiat prin mimare:
Au de patrie, virtute, *nu vorbeşte liberalul (s.a) De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul? Nici visezi că*

înainte-ţi stă un stîlp de cafenele Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele *(s.n)*
Mimarea profanatoare a unei realităţi pierdute, transformă „străinul" (străin nu neapărat prin origine, dar, neapărat, prin gîndire) într-un „saltimbanc" „din comedia minciunii", care se cere demascat în tonurile de rară violenţă ale satirei. Acelaşi lucru se petrece în articolele politice ale lui Eminescu, vehement xenofobe, polemizînd, în numele unui popor încă *tînăr,* care nu şi-a trăit (ci urmează să-şi făurească) istoria, cu o „pătură superpusă" străină de neam, lipsită de sentimentul *autentic* al patriei şi ameninţînd să infecteze organismul naţional cu morbul decadenţei. Violenţa pamfletară a acestor
articole stînjeneşte, evident, cititorul de astăzi. G.Călinescu o explica prin temperamentul de poet al publicistului, care dă glas, în articolele sale, unei „mînii lirice". Am putea-o explica, de asemenea, prin aderenţele romantice ale unei ideologii în care politicul şi naţionalul se confundă. Oricum, demascarea „minciunii", a inautenticităţii vieţii politice contemporane e un act de sanificare a spiritului naţional. Recules şi eliberat, spiritul se va putea întoarce atunci spre „izvoarele gîndirii" şi spre timpii originari ai istoriei, marcaţi, pentru neamul nostru, de prezenţa dacilor şi a romanilor:
Cînd îi cugeti, cugetarea sufletu-ţi divinizează.
în trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adîncimi de secoli ne ridică curcubei;
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea şftntă cu-nmiita-i armonie...
Şi ne simţim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei...
A reda conştiinţei înstrăinate sentimentul patriei printr-o întoarcere spre vîrstă mitică sau vîrstă eroică, este sensul mîntuitor pe care Eminescu îl atribuie istoriei.

5. Iubirea

„O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie..."
(Venere ţi Madona)
în cosmosul platonician al începuturilor creaţiei lui Eminescu, prezenţele feminine se asociau.am văzut.cu imaginea unor semidivinităţi (Valhaida, Ondina etc.) şi ele reprezentau o înîniparejiirectâ* i-mediaţă,a gîndirii demiurgice sau a celei angelice, erau „Idee/Din planul Genezei" *(Serata)* sau divină „cîntare întrupată" *(La o artistă).* Subiect predilect al artei sau, chiăfr~ărtî5TÎTT:a însăşi (dedicaţiile gen „La o artistă" nu reprezintă doar a mărturie biografică adolescentină, ci o obsesie tematică)/ femeia însemnează acum în prima etapă a
128
129
creaţiei eminesciene, un principiu component al armoniei
coşmice^ea este eternul feminin care înţîlneşte eternitatea _poezieiTIÎn ierataTValhaidei sau Ondinei (mai degrabă duh al~ poezieHiecît duh al apelor) i se asociază mitul lui Orfeu:
împlineşte-a ta solie
Demnă de Orfeu, Fă ca tainic să adie
Dulce glasul tău
Să vezi piatra tremurîndă
Dulce voluptuos S-auzi marmora-ntonîndă
Cînt armonios®.
Din acest nucleu platonicican se dezvoltă cel puţin două din ipostazele caracteristice ale eroticii eminesciene: prima este aceea *nangelităţii feminine.* Confuzia înger-femeie e cultivată frecvent în poezia de tinereţe, uneori cu stîngăcii de erotică paşoptistă *(îngerpalid...; Basmul ce i l-as spune ei),* alteori în combinaţii de madrigal cu poezia anacreontică *(Locul aripelor).* Singura piesă mai puţin convenţională din această serie este *înger de pază,* iniţial inclusă în romanul *Geniu pustiu.* Imaginea femeii-înger e asociată, adesea, cu cea a îngerului morţii, de unde motivul, frecvent, al iubitei moarte *(Care-o fi în lume..., Aveam o muză, Din noaptea...*)[61>]. O a doua caracteristică - de origine platonicianâ - a eroticii eminesciene este conceperea frumuseţii feminine ca o imagine în lumea fenomenală a Frumuseţii absolute, viziune ce asociază din nou, în adîncuri, iubirea cu poezia, căci iubirea ne-a apărut deja, în cîteva imagini din *Scrisoarea V,* ca expresie a visului apolinic al daimonului^Şi, poate, aceleiaşi viziuni platoniciene trebuie să i se asocieze obsesia, tipic romantică, a androginului, deşi la Eminescu motivul e prezent doar sub forma aluziei la un statut de totalitate, întotdeauna aparent: o frumuseţe feminină au eroii eminescieni în special în *portrete* (portretul lui Ion din *Geniu pustiu,* portretul tatălui din *Sărmanul Dionis),* ascunzînd însă, sub fineţea înşelătoare a trăsăturilor, o imensă forţă virilă;
130

tot astfel, eroinele eminesciene pot apărea (ca Mana în *Sărmanul Dionis) travestite* în fermecători băieţi. în ciuda aluziei ambigue, portretul sau travestiul nu modifică, ci doar maschează, accentuîndu-o, condiţia personajului (virilitatea sau feminitatea lui). Singura excepţie şi singura imagine autentică de androgin din opera lui Eminescu este una demonică - cea a lui Cezar-Cezara din *Avatarii faraonului* 77â,dar Cezar-Cezara este însuşi „demonul amorului!!..

' Dacă portretuTdelînăr demon este aproape obligatoriu pentru eroii eminescieni, eroinele sale au o statornică înfăţişare angelică, marcată, în plus, de o cvasiimobilitate care le dă o înfăţişare de tablou sau de „statuie. Albul marmorean al chipului, - şi mai strălucitor în lumina de aur moale a părului blond -, albastrul celest al ochilor, mîinile delicate, subţiri şi reci, mişcările foarte lente, foarte puţine, dînd impresia de hipnotică lunecare prin spaţii, - toate aceste trăsături tind să transforme imaginea (sau, cu termenul uşor arhaic,voit şi frumos ambiguu al lui Eminescu, „icoana") femeii în imaginea unui înger de marmoră, înfăţişare de statuie *aproape* vie, avînd însă, adesea, consistenţa înşelătoare a umbrei, plutind somnambulic în ritmul unei melodii numai de ea auzită şi purtînd, ca un semn al vieţii, un surîs „tainic", „blînd" sau „dureros" pe buze. Aşa îi apare Măria demonicului Arald în *Strigoii* („Ca marmura de albă, cu păr de aur moale"); aşa apare, în amintire, iubita pierdută din elegii, aşa apare,în parte, Crăiasa din poveşti, aşa îi apare, pentru întîia dată, Tomiris logodnicului ei:

Ca marmura de albă, cu mîini subţiri şi reci Stringeai o mantă neagră pe sinul tău... în veci Nu voi uita cum tîmpla c-o mînă netezind Şi faţa ta spre umăr în laturi întorcînd, Ştiind că nimeni nu e în lume să te vadă Ai fost lăsat în valuri frumosul păr să cadă.

Şi tu zîmbeai, c-un zîmbet cum e numai al tău, Nu te-a mai văzut nimeni, cum te văzusem eu...

131

De ce zîmbeai tu oare? Vrun cîntec blînd de jale Au deşteptat în taină glasul gîndirii tale?... Pluteai ca o uşoară crăiasă din poveşti. Dintr-o zîmbire-n treacăt simţii ce dulce eşti! Şi cum mergeai, armonic şi lin îţi era pasul, Rămas în nemişcare, m-afost cuprins extazul, Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu, Tu, gingaşă mireasă a sufletului meu...

(Sarmis)

Gestica eminesciană e stilizată şi ritualizată, ea se reduce la cîteva caracteristice, atitudini, unificate într-un scenariu ceremonial printr-o mişcare lentă de plutire care devine, în *Sărmanul Dionis,* zbor, sau care poate deveni plutire legănătoare pe ape *(Mureşanu, Scrisoarea IV, Sarmis* etc). Economia extremă a mişcărilor, reduse de obicei la impresia de plutire care nu „deplasează liniile" şi nu atinge cu nimic perfecţiunea formei („Apari".... „Cobori"... „Ca-n somn, aşa vii"... „Abia atingi covorul moale"... „Pluteşti ca visul de uşor"...), maschează pulsul vieţii şi accentuează impresia de statuie marmoreală sau de icoană a femeii, celebrată chiar, astfel, în *Atît de fragedă:*

Şi ca un înger dintre oameni în calea vieţii mele ieşi
Din încreţirea lungii rochii Răsai ca marmura în loc
Şi-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtînd coroană...

Căci dulcea frumuseţe a femeii este, de fapt, proiecţia visului apolinic al *daimonului;* distanţa dintre „icoană" şi modelul ei real nu apare tematizată doar în satirele

132

eminesciene, ci e o intuiţie originară, prezentă (reticent) deja n *Venere şi Madonă:* antica Venus („Marmoră caldă, ochi de piatră ce scînteie"), Madona lui Rafael şi „îngerul-ideal" din propria-i poezie sînt, pentru Eminescu, înfăţişări ale unui *vis,* sînt creaţii ale *gîndirii,*„divinitatea frumuseţii de femeie":

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, Suflet îmbătat de raze şi d-eterne primăveri, Te-a văzut şi-a visat raiul cu grădini îmbălsămate, Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer Şi-a creat pe pînza goală pe Madona Dumnezeie Cu diademă de stele, cu surîsul blînd,vergin...
O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie, Cu diadema-i de stele, cu surîsul blînd, vergin, Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie.....[62)]

Chiar atunci cînd chipul femeii-vie, nebunatică - se încarcă de o materialitate grea, voluptoasă[63'], această materialitate nu devine agresivă, ci se ascunde şi ea sub înfăţişarea liniştitoare a „icoanei", apropiindu-se din nou - prin gestică rutualizată - de ideea sau de „visul" frumuseţii. Inocenta instinctualitate a Cezarei, care tulbură privirile lui Ieronim împiedicîndu-l s-o iubească, descoperă spontan valoarea liniştitoare a frumuseţii, imobilizată în „icoană"; Cezara plutind somnambulic în grădinile palatului Bianchi, poleită de lună, nu-i mai apare lui Ieronim ca o voce tentatoare a speciei, ci ca o întrupare a frumuseţii eterne, spre care privirea demonului aspiră, iritată doar de prezenţa reală a femeii: „Deşi-i place prezenţa ei, totuşi îi place şi mai mult ca, departe de ea, să cugete la dînsa. în asemenea resuveniri, în care el se juca cu imaginea-i, prezenţa ei aievea îi era chiar supărătoare (...),nu mai avea acea libertate de vis care era esenţa vieţii sale (...) «Dacă mi-ar da pace, gîndi el în sine, totuşi ar fi cum ar fi. Atunci aş ţine-o de mîna ei mică şi ne-am uita în lună - în virgina lună - atunci o privesc ca pe o statuie de marmură sau ca pe-un tablou zugrăvit pe un fond luminos,

133

într-o carte cu icoane... *(...* dar cînd) îmi atînge genele şi mă-nfioară pîn-în tălpi, atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întunecă ochii...»"[64']

Poate de aceea erotica eminesciană este doar în mod excepţional o celebrare a prezenţei iubirii şi, în mod obişnuit, o evadare sau o invocare a ei prin amintire sau prin vis. Absenţa femeii (căutată, moartă, pierdută, interzisă, aşteptată etc.) este o condiţie de i-realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în „icoană".

Evident, acest narcisism al gîndirii nu este singura mişcare a eroticii eminesciene, dar ea ni se pare a fi cea mai caracteristică şi vom reveni, de aceea, asupra ei. Deocamdată, să precizăm că, înainte de a accentua sensul de *icoană* al imaginii feminine, atributul ei dominant fusese cel al angelităţii. Sub această înfăţişare ne-a apărut Măria în *Sărmanul Dionis* şi frecvenţa numelui Fecioarei în onomastica eminesciană are valoarea unei constante reîntoarceri aluzive la semnificaţia de principiu mediator, armonizator al universului pe care o comportă feminitatea. Este, de aceea, inutil s-o căutăm în istorie pe Măria, blonda regină dunăreană care stăvileşte invazia avarilor şi-! înlănţuie cu iubirea ei pe sălbaticul prinţ Arald din ***Strigoii.*** Regina creştină, pe care Arald, logodnicul ei, o smulge, prin rit păgîn, din moarte, rămîne (şi după cea de a doua naştere, magică şi apocaliptică) statornică numelui ei; chiar dacă e chemată la o viaţă de vampir, pe care i-o dăruieşte Arald, Măria, este totuşi, un suav vampir angelic.
înfăţişarea angelică se asociază cu luminiscenţa rece, subliniată prin amănuntul motivic al răcelii mîinilor, care apropie - spuneam - imaginea femeii de răceala marmorei, dar care comportă, totodată, vizibile conotaţii thanatice^.prezente şi în alte împrejurări în imaginea care e, în *luceafărul,*
Un mort frumos cu ochii vii Ce scînteie-n afară
Opus sensului armonizator al Erosului conceput ca principiu cosmotic, iubirea apare, în cîteva din poemele eminesciene, ca aspiraţie spre nefiinţă, ca nevoie de autonegaţie. în *înger şi demon,* fiecare din termenii cuplului reprezintă negaţia violentă, totală, a celuilalt-: Ea *un înger ce se roagă* - El *un demon ce visează;* Ea *o inimă de aur* - El *un suflet apostat;* El *în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat -La picioarele Madonei, tristă, sfîntă* Ea *veghează.*
Noaptea, în spaţiul sfînt al domei, demonul cu coatele „destinse" pe braţele crucii, într-o atitudine nu atît profanatoare, cît reeditînd aluziv crucificarea lui Cristos, contemplă din întuneric imaginea luminoasă a îngerului care nu şi-a pierdut, încă, paradisul. Despărţiţi prin natura fiinţei lor, cei doi sînt despărţiţi, deopotrivă, „de-ale vieţii valuri", de „o istorie", căci Ea e fiică de rege, Ea e „înger, rece şi femeie", în timp ce „El răscoală în popoare a distrugerii scînteie". Rebel „contra legilor ce-s scrise", „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe", *El* este aşadar rebel contra *ordinii* a cărei expresie (şi al cărei produs) este *Ea.* Prin natura lor umană şi socială, fiecare din cele două personaje este negaţia raţiunii de a fi a celuilalt şi iubirea care îi leagă (pentru Ea, „amoroasă, dulce spaimă", pentru El revelaţie pe patul de moarte sau eliberare într-o dulce confuzie între îngerul iubit şi îngerul morţii), devine astfel sinonimă cu dorul ieşirii din sine.
La celălalt capăt al creaţiei eminesciene, iubirea lui Hyperion pentru principesa muritoare ajunge să se confunde, la un moment dat, cu propria-i sete de repaos. Faţă de poeziile discutate, Luceafărul aduce o schimbare de roluri în cadrul cuplului, schimbare ce provine din natura lui Hyperion (erou tragic, erou al gîndirii). Din perspectiva eroticii, e de reţinut doar antinomia de natură şi de statut ontologic a celor două personaje, subliniată în discursul lui Hyperion din cele două întrupări. La fiecare coborîre, astrul repetă formula invariabilă:
Eu sînt Luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă,

Obstinata identitate cu sine a lui Hyperion (dincolo de întrupările lui divergene - înger/demon), identitate cunoscută de erou şi recunoscută de Demiurg
(Iar tu Hyperion rămîi
Oriunde ai apune),
face din Luceafăr existenţa pură *{eu sunt).* în schimb, Cătălinei („Chip de lut", adică înfăţişare a ceva străin ei, a speciei, a naturii) i se acordă doar o existenţă potenţială, realizabilă prin conjugare cu astrul *(„Să-mi fii* mireasă"). Hyperion poate vedea aşadar, în trecătoarea frumuseţe a Cătălinei, contrariul propriei sale fiinţe, definită prin statornicia gîndirii şi poate aspira spre „coborîrea" în lume ca spre o eliberatoare uitare de sine. Aparent, sacrificarea nemuririi este preţul „orei" (a timpului fragil) de iubire. Şi totuşi, ruga lui Hyperion către Demiurg schimbă pe nesimţite accentele: între apăsarea „negrei vecinicii" şi „setea de repaos", ora de iubire apare nu atît ca un echivalent al eternităţii, cît.mai ales, ca un mod de dezlegare de povara veşniciei, de reintegrare în repaosul originar, în „liniştea uitării":
- De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;
O, cere-mi, Doamne.orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte, Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;
Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire, Şi pentru toate dă-mi în schimb

O oră de iubire...
Din chaos Doamne-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos... Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.
îngerul sau demonul din poezia de tinereţe, ca şi Hyperion din *Luceafărul,* par astfel a iubi, în imaginea celuilalt, propria lor moarte.
\iiiaJU Cînd nu e sete de extincţie, iubirea apare (în special în ideile eminesciene) ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de „farmec" şi a timpului echinoxial. Somnul îndrăgostiţilor, îngropaţi sub nămeţi de flori de tei, rătăcirea în codrii, „pierduţi" sau „uitaţi" de lume, în spaţiul marcat de bolţi de pădure şi-n timpul măsurat de greieri somnoroşi (ca-n *Scrisoarea IV),* lunecarea în barca fără vîsle pe întinderi acvatice, toate aceste componente ale viziunii redau idilelor semnificaţia originară de expresii poematice ale inocentei vîrste paradisiace. „Adormind de armonia/Codrului bătut de gînduri" (ca-n *Dorinţa),* descoperind „bolta cea senină" din „codrul cu verdeaţă" *(Floare albastră),* visînd „Visul codrului de fagi" *(Povestea codrului)* sau rătăcind „Pe cărări cu cotituri/Unde noaptea se trezeşte/Glasul vechilor păduri" *(Lasă-ţi lumea),* îndrăgostiţilor le este redată pădurea copilăriei şi sfînta limbă a naturii. Ei trăiesc „Amîndoi ca-ntr-o poveste" *(Povestea codrului),* „răpiţi de farmec". Ei joacă adesea „roluri" de poveste, uneori într-un scenariu graţios stilizat: Ea - crăiasă sau prinţesă, El - tînăr paj (ceea ce constituie şi distribuţia rolurilor în secvenţa idilică din *Luceafărul);* Ea - prinţesă (eventual travestită în Cenuşăreasă), El - zburător, eventual cu înfăţişare de Făt Frumos *(Călin, Peste codrii sta cetate, Făt Frumos din tei, Povestea teiului* etc). Jntr-o poezie de primă tinereţe cum era idila *Sara pe deal* iubirea ne-a apărut deja ca substitut al ritualului prin care se cunoaşte centrul sacru al lumii (acolo, dealul marcat de salcîmul înalt şi vechi care îndeplinea funcţia de *Axis mundi).* Drumul iubirii descurcă labirintul codrilor, conducînd spre JI durii, ascunsă inimă a lumilor, marcată întotdeauna
de prezenţa acvaticului (izvorul, lacul, balta) care are şi funcţia
136
137
de oglindă a cosmosului, captînd în imagine, deopotrivă, eternul şi trecătorul, aştrii si zborul păsărilor, şi plasînd . iubirea, ambiguu, între aceste două moduri ale existenţei. Acesta e „luminişul de lîngă baltă" din mijlocul pădurii în graţioasa prelucrare de madrigal a unui motiv folcloric din *La mijloc de codru...*:
Luminiş de lîngă baltă, Care-n trestia înaltă Legănîndu-se din unde, în adîncu-i se pătrunde Şi de lună şi de soare Şi de păsări călătoare, Şi de lună şi de stele Şi de zbor de rîndunele Şi de chipul dragei mele.
O idilă cu un sumar scenariu epic e *Făt frumos din tei* (cu varianta *Povestea teiului):* Blanca, rod al iubirii vinovate, condamnată să răscumpere, călugărindu-se, greşeala naşterii ei, fuge de silnica mîntuire ce i-a fost sortită, încredinţîndu-se spaţiului protector - cu adevărat mîntuitor - al pădurii. Drumul spre mijlocul pădurii, spre teiul „nalt şi vechi" (sau „vechi şi sfînt") care ia locul salamului din *Sara pe deal,* este un drum al „farmecului" care conduce, într-un univers dulce-muzical (murmur de ape, murmur de albine, freamăt de frunze, glas de corn) spre vrajba iubirii din inima lumilor:
Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri far 'de capăt
în mijloc de codru-ajunge Lîngă teiul nalt şi vechi Unde-izvorul cel în vrajă Sună dulce în urechi
De murmur duios de ape Ea trezită-atunci tresare...
138
Treptata, ameţitoarea lunecare spre farmecul muzical al lumilor, în care sufletul se pierde („Iar ei trec, se pierd în codri/Cu viaţa lor pierdută"), spre vraja iubirii, este şi mai evidentă în varianta *Povestea teiului,* care accentuează (prin chiar termenul de „poveste") structura mitică, paradisiacă a universului iubirii:
Iar isvorul, prins de vrajă, Răsărea sunînd din valuri -Sus în codrii de pe dealuri Luna blinda ţine strajă.
După întîlnirea cu prinţul pădurii, dăruit Blancăi de vraja muzicală a lumilor, universul magic al pădurii se închide integrind în propria-i poveste „povestea" celor doi tineri, care
Se tot duc, se duc mereu, Trec în umbră, pier în vale,
pierzîndu-se în depărtări de fum odată cu sunetul melancolic al cornului. Repetată, cu o singură inversiune, în final, strofa motivică a „răsăririi" apelor în vrajă subliniază intrarea în „poveste" a eroilor:
Sus în brazii de pe dealuri Luna-n urmă ţine strajă, Iar isvorul, prins de vrajă, Răsărea sunînd din valuri.
Povestea este cronica timpului echinoxial, adică a timpului care nu cunoaşte, încă, istoria. De aceea idila eminesciană se dispensează de convenţia pastorală (care ar însemna un schiţat cadru „social") şi se structurează pe scheme mitice subiacente (Teiul-Axismundi, balta sau lacul=omphalos etc). Idila eminesciană are - mărturisit sau nu - structură de «poveste". Aceeaşi structură mitică mascată o are şi nuvela *Cezara* - o idilă în fond -, în care suportul teoretic schopenhauerian e straniu acordat cu vocaţia de creator de
139
mituri a lui Eminescu. Locul lacului din mijlocul pădurii îl ia aici insula lui Euthanasius, care, cu structura ei de cercuri concentrice (peştera din insula aflată în mijlocul lacului de pe insula din mijlocul mării) este un evident centru al lumii reeditînd, prin topografia sa (riurile care se varsă în lac etc.) şi prin întreaga-i înfăţişare, paradisul.

Un paradis interzis privirilor, căci, din afară, insula lui Euthanasius nu este decît un grup de stînci sterpe, prin care poate trece spre raiul ascuns numai cel chemat, - purificat prin somn (ca Ieronim), purificat prin cufundare în apele mării (ca Cezara), dar oricum desprins şi dezbrăcat de straiele convenţionale ale existenţei sale sociale[66]'. Regăsind inocenţa paradisiacă a primului cuplu, Ieronim şijCezara regăsesc, totodată, paradisul.

(&) Principiu constitutiv al armoniei cosmice (înger sau întrupare a gîndirii angelice), asociată uneori îngerului morţii şi setei de extincţie, sau element component al cuplului, care permite, în idile, recuperarea paradisului pierdut, femeia apare, în cîteva din poeziile eminesciene, ca o prezenţă ce reflectă, delimitează şi defineşte prin reflectare fiinţa celuilalt. Ea primeşte atunci virtuţile unui spaţiu-oglindă şi devine condiţia *recunoaşterii* sinelui, care-şi depăşeşte înstrăinarea (dureroasă ruptură interioară din *Melancolie).* Substituindu-se credinţei, iubirea rearmonizează eul, redîndu-i principiul unificator -sensul sau „înţelesul" - („Cînd înţeles de tine, eu însumi mă-nţeleg"), ea tinde să devină „un soare al artei *lumi intregi"* care e^ *mNumăîrqelegi,* lumea gîndirii.

nfl CeTmai adesealnsâ,"~eiotica eminesciană celebrează nu prezenţa iubirii, ci amintirea sau visul ei. în aceste ipostaze obişnuite ale eroticii lui Eminescu, femeia nu mai apare ca întrupare imediată a gîndirii divine, ci ca o creaţie a cîntecului, a visului sau gîndirii umane; ea este, ca pierduta Tomiris pentru Sarmis, „vis de aur în viaţa-mi", ea este Venus, Madona sau îngerul creat de poezie în *Venere şi Madonă.* Chipul din *Povestea magului călător în stele* sau din *Mureşanu* era „umbră a cîntării", atrasă din „noaptea nefiinţei" la existenţa unei icoane de raze (în *Povestea magului...,* Chipul este, de fapt, o rază modelată de cîntare). în *O arfă pe-un mormint,* imaginea femeii este „făptura minţii mele", ilustrînd

140

acelaşi, obişnuit, portret de statuie încă nu de tot însufleţită:

Prin gîndurile-mi triste şi negre treci frumoasă, Ca marmura de albă, în haine de argint, Cu ochii mari albaştri în bolţi întunecoase Şi desfăcut ţi-epărul în valuri de-aur moale... Deasupra fruntei tale e-un mîndru cerc de stele-Astfel treci tu, copilă, făptura minţii mele...

între vis şi iluzie„„Prin lumina cea rărită,/Din valuri reci^dinumbre moi" se încheagă părelnica întrupare feminină dii|\g/aw^ statuie fugară de zeiţă şi „straniu joc" al luminii de lună, captat în ochi de Endymion. Tot acest joc de imagini iluzorii în oglinzile mişcătoare ale apei, joc ce mizează şi pe pluralitatea de funcţii mitologice ale Dianei (zeiţă a lunii, zeiţă a vînătorii) încheagă cea mai imaterială dintre visatele icoane feminine eminesciene, căci întreaga poezie, concepută în cheie interogativă (ceea ce sporeşte irealitatea sau incertitudinea imaginii) este o translaţie de la lumina de lună din primul vers la viziunea fugară a Dianei din ultima strofă:

Ce cauţi unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător
In cea oglindă mişcătoare Vrei să priveşti un straniu joc, O apă vecinie călătoare Sub ochiul tău rămas pe loc?
De ce doreşti singurătate Şi glasul tainic de isvor? S-auzi cum codrul frunza-şi bate, S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită, Din valuri reci, din umbre moi, S-apari o zînă liniştită Cu ochii mari, cu umeri goi?

141

Ah! acum crengile le-ndoaie
Mînufe albe de omăt,
O fată dulce şi bălaie,
Un trup înalt şi mlădiet.
Un arc de aur pe-al ei umăr,
Ea trece mîndră la vînat
Şi peste frunze fără număr
Abia o urmă a lăsat.

Din jocul de lumini pe ape, statornicia privirii („ochiul tău rămas pe loc") creează imaginea frumuseţii,a cărei materie o dă lumina, valul călător şi umbra. Diana este lumină, mişcare şi vis de îndrăgostit Endymion, sau, mai exact, Diana nu este *decît* lumină, mişcare şi vis. De aici, recurenţa celor trei motive (lumina - mişcarea - privirea), care apar, travestite, pe tot cuprinsul poeziei, pentru a fi însumate, în strofa finală, în imaginea Dianei: *luna* (- „lumina cea rărită" - „umbre moi" -„arc de aur"); izvorul *tremurător* („oglinda mişcătoare" - „apă vecinie călătoare" - „valuri reci" - „Abia o urmă a lăsat"); „tu" - „ochiul tău rămas pe loc" (- Endymion - „S-apară"). Cele trei motive converg finalmente în unul singur: „straniu joc", pentru că apariţia (naşterea) Dianei este rodul „straniului joc" al spiritului cu natura.

f Atunci cînd nu e gîndire angelică întrupată sau element component al cuplului din idile, femeia este, de cele mai multe ori în erotica lui Eminescu, lipsită de experienţă proprie, ea există doar în măsura în care *este gîndită.*JE ceea ce ştie castelana din *Scrisoarea IV* sau Tomiris din *Sarmis* („Cît de sus ridici acuma în gîndirea ta pe-o roabă"). E ceea ce intuieşte Cătălina în ne-nţeleasa ei aspiraţie spre existenţa absolută a Luceafărului - pe care, de altfel, nu o suportă -. E ceea ce mărturiseşte, ca aspiraţie, postuma *Oricare cap îngust:*

Atuncea ea în lumea mea se plimbă Cu-a gîndurilor mele navă merge Şi al ei suflet pe al meu şi-l schimbă.

Satira eminesciană sancţionează refuzul femeii de a se lăsa gîndită, ceea ce echivalează cu un involuntar refuz de a

exista. Căci ceea ce există în imaginile satirice din *Scrisoarea IV, Scrisoarea V, Icoană şi privaz* sub înşelătoarea înfăţişare a frumuseţii nu e decît demonul speciei, schopenhaueriana voinţă, demiurgul demonic care joacă, sub mii de măşti, aceeaşi piesă. Statuia sau icoana devine_atunci păpuşă, marionetă lipsită de existenţă proprie, gestica ceremonială devine convenţie socială (îngroşată pînă la caricatură în imaginea „congresului de rubedenii" din *Scrisoarea IV),* rolul mitic din idile devine rol de farsă. Instrument orb al zeului demonizat, frumuseţea şi-a pierdut sensul apolinic, a devenit un travesti sub care se ascunde o impersonală existenţă străină:
O, teatru de papuşe... zvon de vorbe omeneşti. Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti Fără ca să le priceapă... După ele un actor Stă de vorbă cu el însuşi, spune zeci de mii de ori Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă, Pin 'ce soarele s-o stinge în genunea cea adîncă.
(Scrisoarea IV)
Cn) Sensul platonician al frumuseţii (intermediar accesibil al ideii de Frumos sau al Adevărului), spre care aspiră demonul din *Scrisoarea V,* e pierdut prin uitare. Din opoziţia dintre *uitare* şi identitatea cu sine a *memoriei* se naşte (elegia) eminesciană. Legea uitării e, în erotica"lui Eminescu, cea sub care se înscrie prezenţa efemeră şi fragilă (ca „floarea albă de cireş") a femeii.^Elegiile eminesciene sînt poezii care încearcă să salveze prin *amintire* existenţa străină sieşi, adică supusă devenirii temporale-a femeii ce se pierde „în valurile vremii", „răpită de nimicul vieţii". Răpită sieşi, ea devine o existenţă aparentă, adică înstrăinată („Te-aş cere doar pe tine, *dar nu mai eşti a ta" - Despărţire).* Amintirea e, în elegii, efortul eşuat al gîndirii de a mîntui fiinţa iubitei „din valurile vremii", de a-i da „o altă lege" (şi tonul elegiac îl dă nu atît absenţa femeii, cît sentimentul acestui eşec al gîndirii). De aceea, elegiile aduc, în majoritatea lor, o structură identică, organizată biplan: memoria, obstinată identitate cu sine a gîndirii, caracterizează fiinţa masculină (asociată existenţei eterne a
142
143
naturii, ca-n *Pe aceeaşi ulicioară,* dar atinsă, ca şi Hyperion, de oboseală şi de setea morţii), iar uitarea, veşnica trecere e legea prezenţei efemere a femeii, incapabilă să-şi păstreze identitatea fiinţei. Atunci cînd *ei* i se asociază veşnicia, veşnicia devine o eternitate a negaţiei:
Pe aceeaşi ulicioară Bate luna în fereşti Numai tu de după gratii Vecinie nu *te mai iveşti!*
Vîntul tremură-n perdele Astăzi ca şi alte daţi, Numai tu de după ele Vecinie nu *te mai arăţi! (s.n)*
(Pe aceeaşi ulicioară)
Oboseala identităţii gîndirii creează impresia unei apăsătoare bătrineţi hibernale:
Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit, Că sunt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit
(Departe sunt de tine),
sau se traduce în impresia vidului glacial, a pustietăţilor oceanului de gheaţă privegheat de luna moartă *{De cîte ori, iubito).*
în concurenţă cu negura timpului, poezia creează, din sunetul pieritor al cuvîntului, capcane de eternitate, imobilizînd în imagine visul fugar,
.....cuvinte cumpănind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind în lanţuri de imagini duiosul vis să-l ferec Sa-mpiedec umbra-i dulce a merge-n întunerec
(Nu mă înţelegi)
144
\2) Amintirea se poate transforma în invocaţie, aspirînd să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei *Sonete,* corespunzînd, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluînd, în terţinele fiecărui sonet, aceeaşi mişcare (reală la început, aşteptată apoi, visată în cele din urmă), mişcarea plutitoare de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterele poeziei de interior, cu dubla recluziune obişnuită, în aceste cazuri, la Eminescu: mai întîi, în spaţiul protector al odăii, apoi, prin ceaţa gîndului, într-un spaţiu al reveriei, întreruptă de apariţia bănuită doar (un foşnet de rochie, un sunet de pas, mîini subţiri şi reci) a iubitei. Cel de al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimţit ca îndepărtat:
Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm, Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm, Minune cu ochi mari şi mînă rece.
Paralel şi compensativ acestei mişcări de îndepărtare în timp (conformă tehnicii eminesciene de i-realizare a obiectului), gîndirea recheamă şi apropie imaginea iubitei, asociată acum liniştitorului vis apolinic al frumuseţii:
O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi, Privirea ta asupra mea se plece, Sub raza ei mă lasă a petrece Şi cînturi nouă smulge tu din liră-mi.
Tu nici nu ştii a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o linişteşte, Ca răsărirea stelei în tăcere *(s.n.).*
Cel de la treilea sonet transformă distanţele temporale, incert precizate în sonetul II („ani"), în „neguri reci" sau în „umbra vremilor", dîndu-le, şi prin rezonanţele pluralului, proporţii fabuloase. Gîndul însuşi e depăşit de aglomerarea rece a timpilor, dar din adîncuri de dincolo de gînd invocaţia se
145
naşte, iarăşi, ca o rugăciune sau ca un cîntec a cărui putere magică, nesigură totuşi, desface din neguri icoana

luminoasă a femeii:
temporale) este astfel una dintre modalităţile prin care universul poetic emuwscian încearcă să depăşească criza gîndirii înstrăinate.
Cînd însuşi glasul gîndurilor tace, Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii-Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? Din neguri reci plutind te vei desface?
Aceeaşi încercare de a salva, prin amintire, chipul iubitei furată de apele timpului caracterizează şi elegia *Din valurile vremii,* al cărei prim vers („Din valurile vremii, iubita mea, răsai") poate fi citit, cu verbul la imperativ, ca formulă proemială a unei invocaţii magice. „Portretul" din prima strofă este, în acest caz, o reînchegare în icoană, prin cuvînt, a celei furate de apele timpului. Cea de a doua strofă („Cum oare din noianul de neguri să te rump...") încearcă, printr-un ritual eşuat al amintirii, să reînsufleţească icoana angelică închegată din apele timpului. Dar, în final, negurile vremii înghit umbra celei care nu poate fi mîntuită de destinul veşnicei treceri:
Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci Şi umbra ta se pierde în negurile reci, De mă găsesc iar singur cu braţele în jos în trista amintire a visului frumos... Zadarnic după umbra ta dulce le întind: Din valurile vremii nu pot să te cuprind.
în variante, semnificaţiile motivului celei-ce nu se lasă salvată de temporalitate apar cu şi mai mare claritate:
O nu fugi, iubito, plutind astfel înot,
Răpită de nimicul vieţii şi de tot
Ca frunzele, cînd toamna pe lume-şi mînă vîntu-i
Din valurile vremii mă lasă să te mîntui[6^]
Ca şi *istoria* (amintirea timpilor primordiali ai unui neam), *amintirea* (identitatea cu sine a gîndirii, opusă devenirii
146
NOTE
1. *Atît de fragedă,* variante *(O, tăceţi),* în *Opere,* ed. Perpessicius, vol.II, **p.97.**
2. .Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele Unite ale Americei să fie conduse de-o aristocraţie istorică, cînd ea nu s-a putut nici naşte pe pămînt american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăţia Braziliei şi pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numeşte Evul mediu.
Nici pentru ţara noastră n-am gîndit vreodată a propune un sistem care să învieze veacul al XVII (sic!), epoca lui Mateiu Basarab" *(Dezvoltarea istorică a României,* în *Opere,* ediţie îngrijită de prof. Ion Creţu, voi.IV, Bucureşti, Ed. „Cultura rom.", 1938-39, p.lll).
Asimilarea (şi nu importul civilizaţiei) este traducerea, în domeniul existentei sociale, a termenului de *coadaptafie,* pe care l-am întîlnit ca fundamental definitoriu în gîndirea ştiinţifică şi filosofică a lui Eminescu. în *Progresul real si cel fictiv (Opere,* ed. cit., voi.IV,p.488), organismul social e studiat în raport cu dubla tendinţă a oricărui organism natural: [Un organism e] rezultanta a două puteri opuse: a ereditării, principiul conservator [...] şi a adaptabilităţii, principiul progresiv".
3. *Cine determină soartaRomânieii,* în *Opere,* ed.cit., voi.IV, p.67.
4. *Pătura superpusă,* în *Opere,* ed.cit., voi.IV, p.192.
5. în mod excepţional, apare la Eminescu şi imaginea poeziei-disimulare, ca în variantele la *Cu gîndiri şi cu imagini* (v.*Opere,* ed. Perpessicius, vol.V, p.248-250). Şi totuşi, valoarea poeziei e departe de a fi cea a unei măşti; ea este o superbă construcţie arhitectonică ce-si disimulează parţial funcţionalitatea de spaţiu riguros construit spre a cuprinde şi a ascunde în miezul său realitatea ultimă, aceea a morţii:
Oricum vorbele dissimul înţelesul noi privimu-l Dacă inima ţi-i moartă E astfel ca ţintirimul
Şi de sfînxuri lungi alee Monoliţi }i propilee, Cînd înăuntru într-o raclă Doarme-un rege sub o faclă.
6. D. Popovici, *Poezia lui Minai Eminescu,* ed. cit., p.226.
147
7. Opoziţia eminesciană între *comunicarea autentică* (cea pe care o realizează discursul poetic) şi *comunicarea degradată* în uzul social (în cotidian) poate fi clarificată, (fără a falsifica prin forţată modernizare gîndirea lui Eminescu) în termeni heideggerieni; să reamintim faptul că o bună parte din exerciţiile de semantică ontologică ale lui Heideggerse întemeiază pe re-lectura unui romantic, - a lui Holderlin *(Holderlin unddas Wesen der Dichtung).* Or, pentru Heidegger, comunicarea nu însemnează vehicularea impresiilor, dorinţelor etc. de la interioritatea unui subiect la interioritatea altuia, ci comunicarea „are sarcina de a constitui articulaţiile fiinţei-în-comun în calitate de comprehensiune" *(Vetre et la temps,* trad. et annote par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, N.R.F.,Gallimard,1964, vol.I, p.200). Ontologic, comunicarea are drept scop „participarea auditoriului la raportul de fiinţă pe care discursul îl instituie" *(Ibid.,* p.207). Funcjia ontologică a discursului este însă, dintru început, umbrită de natura limbajului, care presupune deja o anumită înţelegere medie. De aceea, în comportamentul cotidian, atenţia poate trece de la primordiala articulare a existentului în discurs - la o „vorbire-în-comun", la transmiterea şi repetarea discursului însuşi, care-şi pierde semnificajia ontologică şi devine „bavardaj" (eminescienele „vorbe goale"). Să precizăm că semnificaţia ontologică pe care Heidegger o dă discursului (articulare a fiinţei lumii) şi comunicării (articulare a „fiinţei-în-comun") este, pe de o parte, consonant cu depăşirea poeticilor „expresive" (comunicarea nefiind transmiterea unei interiorităţi subiective) şi, pe de altă parte, ea vădeşte (ca şi poetica eminesciană, înscriindu-se în aceeaşi tradiţie hegeliană) *substanţialitatea* definitorie a discursului în general, a discursului poetic în special.
8. De aceea, lumea adîncurilorni se pare infinit mai luminoasă decît apare ea în interpretarea, de altfel atît de frumoasă, a lui I. Negoijescu; căci „plînsul din intermundii" devine, prin poezie, rîsul lui Odin sau surisul zeilor. Ni se pare, de asemenea, şocant inexactă, referitor la *Odin şi poetul,* o lectură ca aceasta: „Cîntecul trebuie să exprime anarhia cosmică, libertatea, ritmul tainic al elementelor şi deci fulgerările durerii lumii" (I. Negbijesoi", *Poezia lui Eminescu,* p.72). Dimpotrivă, universul lui Odin are rigoarea de structură a cristalului, iar poezia aspiră să depăşească valoarea de cîntec al furtunii, descoperind - sau instituind - senina frumuseţe apolinică. Durerea, zbaterea, sfîşierea (sau „anarhia") constituie pragul pe care vocaţia cosmotică a poeziei e chemată să-l depăşească.
9. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, vol.V, p.113.

10. De unde, caracterizarea poemei în interpretarea lui G.Călinescu: „Eminescu dă problemei fericirii o soluţie estetică" *(Opere,* XII, p.24)
]l.Ibid. voi. XIII, p.281.
12. I. Negoijescu, *Op. cit.,* p.35. Fundamentai rămîne, pentru analiza căilor romantice de recuperare a paradisului pierdut - şi pentru orice vis în primul rînd - lucr. cit. a lui Albert Beguin, *Sufletul romantic fi visul.* Buc, Ed. Univers, 1970.
13. *Stelele cardinale*.....p.47.
148
14. Disocierea semantică bachelardiană vis-visare, în Edgar Papu, *Ambivalenţa visului la Eminescu,* în *Caietele Mihai Eminescu,* II, Buc, Ed. Eminescu, 1974, p.24-33.
15. Eminescu, *Proză literară,* ed. cit., p.26-27.
16. O accepjie diferită a visului apare în sintagma Viaţa (existenţa) = „vis al morţii-eteme". Ne vom opri însă asupra ei cu un alt prilej, pentru că imaginea aparţine viziunii poetice conexe modelului cosmologic kantian.
17. Eminescu, *Proză literară,* p.203.
18. „Semnul arab" este identificat (credem, pe drept cuvînt) cu cifra, de către Cristian Popescu, *Le motif du „signe arabe" dans l'oeuvre d'Eminescu,* în *Synthesis,\l,* 1975, p. 19-24.
19. Eminescu, *Proză literară,* p.124-l25.
20. *Ibid.,* p.150-l51.
p
22. *Ibid.,* p.5. *23.lbid.,pJ.*
24. *Ibid.,* p.9.
25. *lbid.,p.tt.*
26. *Ibid.,* p.18.
27. *Ibid.,* p.19.
28. T. Vianu, *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, ,* în *Studii de literatură română,* Bucureşti, Ed. did. şi pedagogică,
mamă.. **p.311.**
29. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. I, p.301.
30. Id,, *Proză literară,* p.223.
31. Id., *Opere,* ed. Perpessicius, voi.III, p.261.
32. *Ibid.*
33. Eminescu, *Proză literară,* p.28.
34. *Ibid.,* p.27-28.
35. *Ibid.,* p.35.
36. *Ibid.,* p.47.
37. *Ibid.,* p.51.
38. Utilizăm disocierea terminologică introdusă de formaliştii ruşi-v. B.Tomachevski, *Thematique,* în *Thiorie de la litterature,* textesdes formalistes russes reunis, presentes et traduits par Tzvetan Todorov, Preface de Roman Jakobson, Editions du Seuil, 1965, p.267-292.
39. Eminescu, *Proză literară,* p.24.
40. Şi tot G. Călinescu subliniază identitatea dintre mecanica lumii şi gîndire: „în lună, adică în absolut (...), Dionis îşi dă seama de mecanica universului, care e gîndire" *(Opere,* XII, p.222). Şi în interpretarea lui N. Manolescu, universul eminescian din *Sărmanul Dionis* dezvăluie sinonimia hegeliană real-raţional, iar paradisul şi cosmosul se sprijină în idee *(Tu, ce în cîmpii de caos semeni stele*..... în *Convorbiri literare,* 1M975).
41. H. Sanielevici, *Sărmanul Dionis,* în *Cercetări critice si filosofice.* Bucureşti, Alcalay, f.a.
149
42. Eminescu, *Opere,* ed, Perpessicius, voi. V, p. 638.
43. Id. *Proza literară,* p.31.
44. *Ibid.,* p.35.
45. *Ibid.,* p.35.
46. *Ibid.,* p.36.
47. /Wrf., p.37.
48. *Ibid.,* p.45.
49. *Ibid.,* p.53.
50. /Wd., p.45.
51. ***ibU.,*** **p.55.**
52. /«</., p.36.
53. Reprodus de G.Călinescu în Opere, XII, p.58-59.
54. în *România literară,* IX (1976), nr. 12 (din 18 martie) şi î *Manuscriptum,* nr.l, 1975, p. 10-l4.
55. G.Călinescu subliniază *lirismul* teatrului eminescian.
56. *România literară,* nr.l2\1976
57. *Ibid.*
58. *Manuscriptum,* nr.l, 1975
59. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. II, p.294,303.
60. *Ibid.,* voi. V, p.31. Eternul feminin devine, în interpretarea lui Edgar Papu, principiul cunoaşterii afective, recognoscibil nu numai în tematica, ci si în lexicul poeziei eminesciene *(Poezia lui Eminescu,* ed. cit., cap. *Principiul feminin la Eminescu.* întreaga analiză este [evident] tributară unei sexuisemblance în tradiţia consolidată a analizelor Iui Bachelard).
61. Prezenta insistentă a acestui motiv explică importanta pe care o atribuie morţii iubitei de la Ipoteşti în cristalizarea sentimentalităţii eminesciene George Munteanu în foarte interesanta sa interpretare a biografiei lui Eminescu *(Hyperion,* I. *Viaţa lui Eminescu,* Buc, Minerva, 1973).
62. Spre aceeaşi concluzie conduc lucrările experimentale ale cercurilor de poetică si poetică matematică, lucrări conduse de Lucia Vaina-

Puscă şi cristalizate în studiile dedicate postumelor eminesciene de Manuela Roşeau, Gabriela Duda, Antonia Constantinescu, Măria Ilie şi Anca Runcan, publicate în *Synthesis,* an II, 1975, p.3l-68.
63. E imaginea care motivează interpretarea eroticii eminesciene în viziunea lui G. Călinescu sau a lui Tudor Arghezi.
64. Eminescu, *Proză literară,* p.9l-92.
65. *Recele* ca simbol thanatic în I. Negoţescu, *Op. cit.*
66. Pentru *Cezura,* v. M.Eliade, *Insula lui Euthanasius,* Bucureşti, 1943; M. Zaicu, *Lecturi si zile XXII,* în *Tribuna,* 3 iulie 1975.
67. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. III, p.219.

V. OGLINDA DE AUR

„Eu e Dumnezeu" *{Opere,* V)

Poezia, somnul, moartea, iubirea, magia, cultul epocilor istorice aurorale ne-au apărut drept căi de reautentificare a gîndirii înstrăinate., dejrecuperare *n* unui pierdut timp echinoxial şi - în majoritatea cazurilor - de redescoperire a stării paradisiece de „farmec". Nici una din aceste modalităţi de salvare a fiinţei nu presupune o trăire dramatică a timpului istoric, ci, dimpotrivă, toate acestea sînt moduri de existenţă extratemporala.Ele se bazează pe cultivarea antinomiei romantice real-ideal şi reprezintă, fiecare, o soluţie romantică de corijare a realităţii resimţită ca degradată, trecătoare şi neautentică.

Aceeaşi opoziţie între realitate şi universul liber al gîndirii (care se aplică, de astă dată, contemplării detaşate a realităţii înseşi în treptata ei eroziune istorică) apare tematizată şi cultivată programatic în marele poem al naşterii şi morţii civilizaţiilor, *Memento mori.* întregul poem se bazează pe opoziţia între „lumea cea aievea", în care gîndirea este angajată în acţiune (şi, ca atare, supusă eroziunii şi înstrăinării în timpul istoric) şi între „lumea-nchipuirii", liberă de orice determinare sau constrîngere străină ei:

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite, Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite Te încerci a stroarce lapte din a stîncei coaste seci; Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur, Alta unde cerci viaţa s-o-ntocmeşti precum un faur Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.

Istoria civilizaţiilor umane va apărea aşadar ca un permanent

150

151

efort („cu sudori muncite") de a modela creator natura („fierul aspru") după tiparele gîndirii, impunîndu-i „forma cugetării reci".Opusă universului acţiunii, „lumea-nchipuirii" (a visării, a poeziei, a gîndirii neangajate în acţiune) este o lume *liberă,* care nu domină, ci este dominată de conştiinţă, o lume de somptuozităţi coloristice proprii spaţiilor onirice, o lume care se deschide eternei cîntări ce adie dinspre insulele morţii..Sub regimul „vrăjii" selenare, visarea redescoperă limbajul *poveştii* şi caută să descifreze, prin intermediul lui, sensul „runelor"istoriei. Visarea este dirijată de eul liber („Turma visurilor mele *eu* le pasc ca oi de aur"), de conştiinţa identică sieşi, emancipată de tirania realului, emancipată de timpul istoric, ireversibil. în imperiul luminoasei nopţi, cînd

... luna argintie, ca un palid, dulce soare Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,

visarea (gîndire liberă) descifrează, cu limbajul basmului, sensurile istoriei, întorcînd înapoi „roata vremii"[1'].

Discursul poetic se structurează - în acest preambul al poemei - pe obsesiva repetare a pronumelui personal *eu,* în funcţia, subliniată, de *subiect* al acţiunii (şi acţiunea însenineză, aici, emancipare de timpul istoric prin gîndire ᵥmitică), o repetare inutilă aproape stînjenitoare) din perspectiva gramaticii româneşti, dar necesară din perspectiva unei intenţii stilistice; pentru că, în calitate de subiect (în sfîrşit) liber al acţiunii constructive prin gîndire mitică, *eu(l)* se emancipează de obişnuitul său statut gramatical de pronume inclus în forma flexionară a verbului:

Căci posomoritul basmu-vechea secolilor strajă-îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă Poarta naltă de la templul unde secolii se torc -

Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalţi suiţi în stele, Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, Uriaşa roat-a vremei înapoi eu o întorc

152

Şi privesc... codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară
Şi icoanele-s în luptă - eu privesc şi tot privesc ...

Din această perspectivă, istoria umanităţii apare ca o succesiune de interpretări mitice ale divinului, încorporate, fiecare într-o civilizaţie care se naşte odată cu mitul ei central şi moare în clipa cînd mitul îşi pierde valoarea activă, încetînd să mai reprezinte credinţa vie a unei epoci. Istoria umanităţii apare deci ca un perpetuu pelerinaj în căutarea divinului („Oare viaţa omenirei nu te caută pe tine?"), a divinului care se dezvăluie însă a fi nu creatorul, ci creatura umanităţii,- „Un gînd puternic, dar nimic decît un gînd". *Memento mori,* în care Tudor Vianu vedea un poem sociogonic[2'], este înrudită, în punctul de plecare, cu meditaţia preromantică pe ruine[3)] ce reactualizează lamentoul biblic *vanitos vanitatum,* vizibil în titlurile celor două versiuni *(Panorama deşertăciunilor* şi *Memento mori*) şi în subtitlurile pe care le-ncearcă Eminescu *(Tempora mutantur), Vanitos vanitatum vanitos, Skepsis, Cugetări,* (însă, mai mult decît o imagine a morţii succesivelor civilizaţii, *Memento mori* e o imagine a naşterii şi a morţii miturilor, a credinţelor, adică e o meditaţie asupra încorporărilor (urmate, fiecare, de o inevitabilă înstrăinare) a spiritului în istorie. Naşterea şi amurgul zeilor, întruparea şi apusul Ideii, timpul echinoxial (timp istoric auroral în care natura şi ideea fuzionează în beatitudinea mitului) şi punctele de

solstiţiu ale istoriei -, acestea sînt momentele care structurează imaginea fiecărei civilizaţii panoramate în *Memento mori*. Pe lîngă elementele hegeliene (istoria universală - istoria manifestărilor spiritului) sau schopenhaueriene (opoziţia între cugetarea liberă şi acţiunea lipsită de libertate într-o lume dominată de răutate), dincolo de tonalitatea depresivă înrudită cu cea a lamento-ului biblic din Ecleziast, „panorama" eminesciană se structurează în primul rind în jurul unui mit al apocalipsei, care, în varianta germană (citată de Eminescu şi reactualizată de opera lui Wagner) este un mit al morţii („amurgului") zeilor, - Gdtterdämmerung - sau, în varianta germanică veche, Ragnarok-, moarte prevestită şi

153

desfăşurată într-un univers în care s-a înstăpînit Iarna Fimbul. Ragnarokul însemnează moartea unui ciclu cosmic şi divin, căruia îi urmează însă o nouă creaţiune, un nou univers auroral, -Ziua cea nouă[4>].

Mitul germanic la care Eminescu trimite, explicit, în adnotările pe marginea poemei[5'], este una dintre variantele unui mit cu răspîndire universală, acela al creaţiei periodice a lumilor, adică a primenirii cosmosului prin periodica întoarcere în haos, urmată de o nouă geneză. Acesta este, spre exemplu, Marele An cosmic al chaldeenilor, la sfîrşitul căruia universul e distrus printr-o catastrofă (alternativ, diluviu şi incendiu), pentru a reîncepe apoi, în noul an cosmic, o nouă existenţă. în varianta indiană, Ziua lumii *(Kalpa)* e măsurată de timpul în care toate astrele săvîrşesc o mişcare completă. Definiţia astronomică a Marelui An Cosmic (cel mai mic multiplu comun al timpilor de rotaţie şi revoluţie a tuturor aştrilor) reapare la Pitagora şi la Platon, cu semnificaţia de_ciclu_îiicJiis__de$_N$ existej^^osjnică^Jiecareasemenea ciclu începînd printr-o primenire a lumii, printr-o nouă creaţiune. Neoplatonismul întemeiază teoria metempsihozei pe această viziune; a eternei repetijti aexjsJ^nţeUuiiy^rsuluiorganizată înmarTanTcosmîcî, viziune mitică respinsă atîf~de Kabbală, cît şi de gînditorii creştini[6']. Varianta germanică a mitului, reactualizată, în secolul al XlX-lea de Richard Wagner, poate întîlni astfel, în gîndirea eminesciană, varianta fundamentală astronomic în filozofia lui Platon.

Cu excepţia Daciei mitice (asupra căreia ne-am oprit într-un capitol anterior), care e ucisă de Roma înainte de a-şi fi consumat ciclul complet al existenţei istorice, toate celelalte civilizaţii panoramate de Eminescu în *Memento mori* se desfăşoară conform evoluţiei identice a raportului între două elemente constitutive (Natură-Spirit), evoluţie ce cunoaşte trei momente: aspiraţie reciprocă; fuziune în mit; ruptură, care duce la moartea civilizaţiei respective. Fiecare civilizaţie pare a se naşte dintr-un element primordial (apa în Grecia şi Egipt, pămîntul în Babilon şi Egipt, focul în Roma etc), un element care îşi „visează" forma şi şi-o primeşte prin efortul modelator al gîndirii; fiecare civilizaţie conţine un simbol central al

gînditorului (rege sau mag); epuizată prin înstrăinarea gîndirii, fiecare civilizaţie se reîntoarce în cele din urmă în elementul din care s-a născut. Parţial, schema funcţionează şi în unica strofă închinată zorilor spiritului în civilizaţia primitivă a „negrilor sălbatici". Umanitatea însăşi este încă, aici, pe jumătate natură („Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri piei de urs") şi confundă divinul cu natura văzută în elementele ei primordiale („Colo-nchisă idolatrul nenţelesul foc de lemne"); dar semnele spiritului există deja, oricît de „nenţelese" şi „strîmbe" ar fi ele, iar purtătorul lor e magul:

Colo magul lui îi scrie pe o piatră strîmbe semne Să nu poat-a le-nţelege lungul secolilor curs.

Superbă şi orgolioasă, civilizaţia babiloniană dă nisipului pustiei forma şi consistenţa, aparent indestructibilă, a „murilor de cetate", a grădinilor suspendate, care s-au desprins de pămînt, „suite-n nori". Apropiat de natură şi pus, simbolic, sub semnul elementarului, poporul *geme* „Cum o mare se frămîntă pe valuri o răscoală", slujind inconştient (ca şi natura) gîndirea monumentală al cărei reprezentant sau purtător e, aici, *regele* („Cugeta Semiramida prin grădinile răcori"). Risipită de timpul istoric,civilizaţia babiloniană recade însă în natură şi-n amintire, se macină reintegrîndu-se nisipurilor pustiei, care o înghit, asimilînd-o unei imagini de Fata Morgana:

Azi? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă: Numai cerul se-ncheagă în tablouri mincinoase, Numai munţii, gărzi de piatră, stau şi azi în a lor post; Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-şi alungă, De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mîna-i lungă, - Unde este? Nu ştiu -zice- mai nu ştiu nici unde-a fost".

Din valurile „blonde" ale Nilului, din „visările pustiei" şi din „cerul d'Egipet disfăcut în foc şi aur" se nasc „gîndiri(le) arhitectonici de-o grozavă măreţie" ale Memphisului[7]* şi ale piramidelor. Egiptul antic e „vis" al naturii („Undele visează spume, cerurile-nşiră nori"), întîlnind

154

155

gîndirea regală, formativă

(Iese-n noapte şi-a lui umbră lung-întind se desfăşoară Pe-ale Nilului mari valuri. - Astfel pe-unde depopoarâ Umbra gîndurilor regii se aruncă-ntunecat)

şi gîndirea magică:

Magul privea pe gînduri în oglinda lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun,
El în mic priveşte-acolo căile lor tăinuite
Şi c-un ac el zugrăveşte cărăruşile găsite -
A aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun.

Dar, odată cu degradarea vieţii spiritului, gîndirea magică îşi pierde atributele cosmotice şi declanşează (prin citirea *semnului întors*) apocalipsa, iar Egiptul, acoperit de nisipurile pustiei, coboară în amintire, în legendă şi în adîncuri acvatice. Atunci cînd „sufletul visează toat-istoria străveche", „Memphis se ridică, argintos gînd al pustiei" şi beduinii povestesc

... basme mîndre mestecate numa-n stele Despre-oraşul care iese din pustiile de jele. Din pămînt şi de sub mare, s-aud sunete ce cresc. Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte, Nilu-n fund gradine are, pomi cu mere de-aur coapte-Sub nisipul din pustie cufundat e un popor...

Ierusalimul se naşte în tonuri de Cîntarea Cîntărilor („Şi în Libanon văzut-am rătăcite căprioare") şi moare în tonurile biblicei Judecăţi de apoi („Dar venit-a judecata..."). Grecia se naşte, ca Venus, din apele „oceanici", îşi înalţă spre cer munţii „scînteind muiaţi în soare" şi templele albe, care urcă spre înălţimile zeilor. Ca şi în Dacia, natura însăşi e un templu, cu „coloane de dealuri", cu „coaste rîzătoare", cu crînguri verzi în care duhurile semidivine ale naturii (nimfe, fauni), zeii tineri cu înfăţişare pămînteană (Zeus îndrăgostit şi muritorii trăiesc în armonia mitului. Armonia Greciei moare

156

însă odată cu moartea gîndirii mitice. Cugetătorul cu gîndirea „în doliu", care nu mai crede în pitagoreica cifră sacră a lumilor, sculptorul orb care transmite timpilor ce vin imaginea „durerii încremenite" în marmoră şi Orfeu, întors -singur- din infern, Orfeu cu „glasul stins de-aripa disperării", Orfeu mut, care a pierdut credinţa în magia cîntecului şi în consubstanţialitatea poeziei cu armonia cosmică - acestea sînt simbolurile spiritului înstrăinat, care se neagă pe sine şi caută repaosul morţii. Atrasă de durerea cîntecului lui Orfeu, Grecia se cufundă, odată cu lira cîntăreţului divin, în apele din care se născuse, iar gîndirea întovărăşeşte această imagine a armoniei prăbuşite cu un coşmar al surpării lumilor în hăuri precosmice. O lume fără Grecia ar putea fi, pentru Eminescu, o lume îndelung agonizantă, rătăcind, pierdută, prin „văi de caos"

Dar mai ştii?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Ştim de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimţite cade?
Oceanele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simţim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ?
Poate-urmează-a arfe-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.

Roma (a cărei imagine emblematică e soarele, astrul raţiunii ordonatoare) este o civilizaţie pusă sub semnul elementului ignic. Poporul-natură şi regele-spirit se confundă acum într-un stat condus de „Senatul cel de regi". Roma solară, Roma cugetării, piere mai întîi, incendiată de Nero, atunci cînd gîndirea însăşi devine, prin exces, nebunie. Dar Roma este singura civilizaţie care moare, în poema lui Eminescu, de două ori,"căci moartea Romei este relu(ată după secvenţele luptelor epopeice daco-romane. Civilizaţia Cezarilor, care au învins Dacia şi au frînt evoluţia popoarelor tinere, înainte ca acestea să fi ieşit din vîrsta mitului, impunîndu-le astfel o istorie şi asumîndu-şi destinul lor, va fi ucisă de „sîntele visuri" ale popoarelor barbare, răzbunători ai Daciei. Incendiată de Nero, cotropită de Odin şi zeii Valhalei, Roma eternă supravieţuieşte, totuşi, substimin4jniîu!ui_şoîarjmiţul creştin şi imperiuju|^e^arjlpjJmp_ejiulpaEei.

157

Mai mult decît în Roma, în Revoluţia franceză „Spiritul ce-adînc se zbate într-a populilor fire" nu mai apare ca emblemă a regalităţii sau ca atribut al magului, ci îşi creează instrumente multiple şi dure. Căci poporul răsculat e acum „un ocean *trezit",* ce „... înalţă firi cumplite, cari-l duc, o vijelie,
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit".

Expresia acestei explozii vulcanice, distrugătoare este „tigrul Robespierre", ale cărui „gîndiri de fier" nu creează o lume nouă, ci o îngroapă, sub „osîndă", pe cea veche. Adevărata încorporare mitică a gîndirii în epoca modernă nu e Robespierre distrugătorul, ci Napoleon, ultimul Cezar, Napoleon sol al Spiritului prin ideea kantiană a păcii eterne. Proiectînd asupra epocii moderne luminile atemporale ale vîrstei Cezarilor, Napoleon (în care şi Hegel văzuse întrupat Spiritul Universului) reprezintă în opera lui Eminescu un mit central. Un mit asupra căruia poetul revine în variantele *Odei* (în metru antic). Contaminîndu-l cu imaginea lui Napoleon III din *împărat şi proletar,* Eminescu va face din „Napoleon" avatarul modern al Cezarului, al cărui avatar antic era Traian. ~*xîMemento mori,* Napoleon concentrează gîndirea veacului, el este, în fond, expresia în care se adună visul poporului-naturâ:

Dar puteri neliniştite ce trăiesc in adîncime, Ar vrea ţărmul să-l evada, să înece cu mărime Lumea. Ele se concentra in suflarea unui om,
Mare, că-i purtat pe umeri de adinei şi mîndre vremuri: Căci gîndiri, care ieşise dintr-a lumii lung cutremur El le poart-unite-n frunte şi le scrie pe stindard...

De aceea, înfrîngerea lui Napoleon nu însemnează victoria unei alte ordini umane şi nu se suprapune cu bătălia de la Waterloo. Nu oamenii, ci natura învinge de astă dată, ideea. Ca şi cezarii Romei, Napoleon este o victimă a Nordului:

158

Ş-atunci Nordul se strîrneşte din ruinele-i de gheaţă, Munţii plutitori şi-i sfarmă şi pe-a cîmpurilor faţă El ridică

vise-nalte... volburi mari de frig se văd Şi trecîndpeste oştire o îngroapă...
în Napoleon îşi trăieşte martirajul Ideea, ca-ntr-un alt Crist, ateu, părăsit de Tatăl divin. Creator şi victimă a istoriei, Napoleon Cezarul e una din înfăţişările moderne ale eroului tragic eminescian şi înfrângerea _lui dă materiaunuijamento care'abandonează tonalitatea epică şi suprapune, într-o voită ambiguitate, eroul tragic şi eul liric: „Nordul m-a învins -*ideea m-a lăsat"* (s.a.) înfnngerea lui Napoleon marchează sfîrşitul epocii eroice moderne. Cu el, ideea moare din nou, mitul păleşte şi istoria trăieşte criza unui punct de solstiţiu, a cărui conştiinţă marchează cu însemnele tragismului contemporaneitatea şi, odată cu ea, creaţia de maturitate a lui Eminescu:
Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire. Din mărire la cădere, din cădere la mărire Astfel vezi roata istoriei întoreînd schiţele ei; înzădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii Şi vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii-E apus de Zeitate, ş-asfinţire de idei.
Peregrinînd, prin mituri, în istorie, gîndirea-a cărei libertate de vis era celebrată la începutul poemului - descoperă periodica prăbuşire în nefiinţă a fiecărei credinţe şi contemplă astfel, în istorie, mişcarea ritmică prin care spiritul îşi creează şi, mai apoi, obosit să-i susţină, îşi ucide zeii:
Ca s-esplic a ta fiinţă de gîndiri am pus popoare, Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare
Cum eşti tu nimeni n-o ştie. întrebările de tine Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine Şi prin valuri de gîndire mitici stînce se sulev; Nici un chip, pe care lumea ţi-l atribuieşte ţie
159
Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, defiinţi o mie, C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev.,
în spatele tuturor acestor înfăţişări ale divinului, gîndirea obosită, gîndirea epocilor tragice, aflate la „punctul de solstijm", descoperă că singura formă de eternitate este moartea („Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător"), moartea al cărei vis (trecător) se vădesc a fi civilizaţiile şi miturile prin care ele încearcă zadarnic să dea divinului o înfăţişare inteligibilă şi veşnică, pentru că
Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei, Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării, Nimeni moartea să se-ntindă pe-a istoriei mormînt.
De la premisele unui poem preromantic de tipul meditaţiei pe ruine, *Memento mori* devine poema descifrării „ruinelor gîndirii" („Tu, ce în cîmpii de caos semeni stele, sfînt şi mare,/Din ruinele gîndirii-mi, o, răsări ca şi un soare.."), în care locul pierdutei divinităţi l-a ocupat moartea, (j^? Ceea ce ne-a apărut, în *Memento mori,* ca o opoziţie a două momente temporale, marcînd hotarele fiecărui ciclu istoric (timp auroral al gîndirii mitice şi „punct de solstiţiu" saii „asfinţire de idei"), va apărea, doi ani mai tîrziu, în forma definitivă a poemei *împărat şi proletar®,* ca o opoziţie de perspectivă socială. Cele patru secvenţe ale poemei alternează viziunea (mai apoi, acţiunea) Proletarului cu „acţiunea" de stăpîn (mai apoi, cu viziunea) Cezarului. între cei doi poli ai existenţei sociale distanţa e tot atît de mare ca şi între cei doi poli temporali ai fiecărei civilizaţii din *Memento mori.*
Discursul Proletarului, cu care poema debutează, schiţează, evident, un program de distrugere a unei lumi care şi-a falsificat valorile autentice („Nu-i ordine firească ce ei a fi susţin") instituind dominaţia nefastă a convenţiei, a minciunii, a frazei:
Virtutea pentru dînşii ea nu există. însă V-o predică...
160
Religia - o frază de dînşii inventată Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug
Minciuni şifraze-i totul ce statele susţine, Nu-i ordine firească ce ei a fi susţin.
Discursul Proletarului nu este însă numai demascator; el este, în egală măsură, creator al unui nou mit - mitul paradisiac al umanităţii viitoare, care echivalează cu reinstaurarea vîrstei de aur, cu reîntoarcerea la vîrstele istorice aurorale:
Atunci vă veţi întoarce la vremile-aurite, Ce mitele albastre ni le şoptesc ades, Plăcerile egale, egal vor fi-mpărţite Chiar moartea cînd va stinge lampa vieţii finite, Vi s-a părea un înger cu părul blond şi des.
Ca şi bardul epocilor istorice revolute, ca şi dacul.care trăieşte în mit, comunicînd cu zeii, gîndirea proletarului din *împărat şi proletar* este dominată şi inspirată de idealul mitic al armoniei universale, pe care el încearcă s-o reinstituie prin revoluţie. Comuna din Paris este un incendiu purificator din care veacul damnat ar putea renaşte, purificat:
Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scladă, Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt -Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frămînt, Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă, Evul e un cadavru - Paris al lui mormînt.
O nouă mitologie, revoluţionară, se naşte din acest incendiu al veacului, sfinţind, prin sacrificiu, vieţile pierdute, „de tină şi păcate". Sub stindardul roşu, prin „aerul cel roşu",prin flăcările revoluţiei, femei „ca marmura de albe" trec, purificate de păcatele care au fost mai mult păcate ale veacului decît ale 'or, şi înfăţişarea lor, nepăsător-marmoreană, le transformă
161
într-un fel de Valtirii ale unei noi mitologii revoluţionare.
La celălalt pol ai existenţei sociale, într-o tăcere îngheţată, izolat în „nălţimea-i solitară,/Lipsită de iubire", se află Cezarul, palid şi (asemenea regilor din *Memento mori*) „în gînduri adîncit". Zîmbetul treaz („Zîmbirea lui

deşteaptă, adîncă şi tăcută") şi gîndirea lucidă a Cezarului („Vuirea de granit/A sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înşeală") a depăşit, ca şi gîndirea Proletarului, convenţia socială, descoperind însă, în dosul ei, nu promisiunea viitoarei vîrste de aur a umanităţii, ci mecanismul demonic al istoriei, guvernată de „principiul rău". Sensul adînc aî istoriei i se dezvăluie, în finalul poemei, Cezarului exilat, care veghează pe malul infinitelor, eternelor întinderi ale mării.în noaptea străbătută de fantoma regelui Lear, monarhul nebun şi dezmoştenit. „Aiurirea mării" se confundă, ca-n *Memento mori,* cu geamătul mulţimii, ca a „popoarelor ecouri", anulînd din perspectivă distanţa istoric instituită între Cezar şi Proletar:

„în orice om o lume îşi face încercarea, Bătrtnui Demiurgos se opinteşte-n van; în orice minte lumea îşi pune
întrebarea Din nou: de unde vine fi *unde merge floarea Dorinţelor obscure sădite în noian?*
în veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină, Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om
Cînd ştii că visu-acesia cu moarte se sfîrşeşte
.....atunci te oboseşte
Eterna alergare.....ş-un gînd te-ademeneşte:
„ Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii- ntregi".

Gîndirea mitică a Proletarului crea imaginea paradisului viitor al umanităţii. Gîndirea „trează" a Cezarului traduce zbaterea istoriei într-un sentiment ai zădărniciei universale. Ca şi în *Memento mori,* divinul ia, în *împărat şi proletar,* înfăţişarea morţii, al cărei „vis" este istoria, al cărei vis sînt, deopotrivă, Proletarul şi Cezarul.

162

Un vis al morţii e lumea şi într-una din variantele *Scrisorii I,* care face din viaţa omenirii un „orologiu" al nefiinţei şi din conştiinţa umană icoană şi oglindă a morţii:

Moarte, tu îmi pari o noapte neagră, naltă şi întinsă Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă în nemărginirea vremii şi a lumii, atîrnînd Din trecutu-n întuneric în viitor de întuneric Merge Ungă facla vieţii a fiinţelor himeric
Şir.....
Şi etemă-i numai moartea. Jucăria ei e tot Ea trăieşte, iar nu lumea
Moarte,-odată în vecie se trezeşte fiecare
Şi făptura lui înjuru-i vede visele-ţi bizare....[9)]

în varianta citată a *Scrisorii I,* ca şi în veghea Cezarului din *împărat şi proletar* sau în reveria din *Memento mori,* orientată spre descoperirea divinului în succesiunea civilizaţiilor şi a miturilor lor centrale, gîndirii i se dezvăluie în cele din urmă un cer pustiu, adăpostind, drept singură zeitate, moartea. Dacă în prima etapă a creaţiei eminesciene divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de a doua etapă demiurgul se demonizează, devenind sinonim cu schopenhaueriana voinţă de a fi şi excluzînd (ca-n *Mureşanu*) posibilitatea morţii, în această a treia etapă funcţia demiurgului şi-o asumă moartea sau nefiinţa. Să specificăm un fapt pe care l-am mai subliniat şi la începutul acestei lucrări: ultimele două etape aie creaţiei eminesciene nu pot fi riguros delimitate cronologic; intuiţii caracteristice fiecăreia dintre ele coexistă în creaţia lui Eminescu, care se orientează însă, pînă la 1880, *preponderent* spre soluţiile existenţiale romantice ale construcţiei de universuri compensaţive, dar care se organizează, în poemele ultimilor ani, într-un univers tragic recunoscut şi asumat. Deşi identifică divinul cu moartea, *Memento mori* (1872) rămîne un poem care celebrează nu gîndirea angajată în istorie, ci gîndirea liberă, care se manifestă, independent de real, în poezie şi vis. Imaginea cerurilor vide, a divinităţii ca nefiinţă.

163

coexistă în ultima etapă a creaţiei eminesciene cu imaginea aparent contrarie a divinului identificat cu „fiinja ce nu moare". Nu este vorba de o evoluţie a concepţiei eminesciene, care ar trece de la afirmarea primarului morţii la afirmarea primatului nemuririi[10]', căci, în variantele *Luceafărului,* nefiinţa şi „fiinţa ce nu moare" apar, *în acelaşi context,* cu valoare sinonimică. în drumul său spre Demiurg, Hyperion ajunge

Unde nu-i centru, nici hotar, Nici rază a cunoaşte Şi unde vremea în zadar încearcă a se naşte
Al nefiinţei adăpost
Şi al uitării oarbe,
Ce soarbe toate cîte-au fost
Şi tot ce este soarbe.[n)]

Aici, glasul Demiurgului îi dezvăluie mecanismul trecătoarelor existenţe umane sau astrale:

/

Pentru că ei sunt trecători Sunt toate trecătoare, Au nu sunt toate-nvelitori Fiinţei ce nu moare?
Tot ce a fost şi ce va fi De-apururi faţă este Iar basmul trist al stingerii Părere-i şi poveste[n)].

Sinonimia *nefiinţă - fiinţă eternă* este, în ultimă instanţă, similară identităţii hegeliene între Neant şi Absolut; ambii termeni eminescieni desemnează starea de totală *nedeterminare,* pe care poemele sale tîrzii o substituie divinităţii. Sinonimia aceasta fusese însă exersată de Eminescu mult mai devreme, dacă Mors din varianta secundă a poemei *Andrei Mureşanu* „este identică cu Nirvana şi cu Indiferenţialul (Ms. 2254,

164

fol.74)"[13)]. Asemănătoare indicei Nirvana, nefiinţa eminesciană este aşadar starea de pură nedeterminare, care poate lua înfăţişarea voinţei oarbe de a fi (ca-n *Mureşanu*) sau care poate fi raportată, în alte contexte, la

sinonimia hegeliană între Neant şi Absolut. în primul caz, termenul comportă conotaţii etice demonice şi trezeşte rebeliunea romantică a conştiinţei umane; în cel de al doilea caz, conotaţiile etice dispar şi nefiinţa divină nu mai e demonică, ci impersonală, cu valoarea inflexibilă de lege; în faţa ei, rebeliunea ar apărea ca inutilă şi lipsită de sens. Evoluţia, în variante, a momentului cosmogonic şi escatologic din *Scrisoarea I* conduce în cele din urmă spre această ultimă accepţie a nefiinţei divine. Fără a ignora că punctul de plecare al imaginilor cosmogonice eminesciene se află în *Imnul creaţiunii* din *Rig Veda,* ne întrebăm, totuşi, dacă spiritul interpretării hegeliene a cosmogoniei vedice este cu totul străin meditaţiei asupra destinului -uman şi cosmic- care este *Scrisoarea I.* j în *Prelegeri de filosofia religiei,* Hegel comentează, pornind de la o traducere a colonelului Know, una dintre numeroasele cosmogonii veridice. Este vorba aici despre o divinitate primară, Brima, care „exista din veşnicie sub forma unei întinderi imense. Cînd i-a plăcut să creeze lumea, a spus: Ridică-te, oh! Brima! Astfel dorinţa, apetitul, a fost ceea ce e prim (....) Nemijlocit după aceasta a ieşit din buricul lui un spirit sub formă de flacără (...) Brima a privit în jurul său şi n-a văzut nimic decît chipul său nemăsurat, a călătorit o mie de ani pentru a-şi cunoaşte întinderea, pentru a o înţelege. Acest foc este iarăşi el (Brima) însuşi şi se are numai pe sine ca obiect imens (...); în alte locuri se spune că *lumea a fost creată prin meditaţia lui (Brima) despre el însuşi* (s.n.). După călătoria de o mie de ani, Brima şi-a cunoscut întinderea tot atît de puţin ca înainte de călătorie; plin de uimire, el şi-a întrerupt călătoria şi a considerat ceea ce a văzut. Atotputernicul, ceva ce e deosebit de Brima, a spus atunci: Du-te, Brima, şi creează lumea, tu nu te poţi înţelege pe tine, fă ceva care poate fi înţeles"[14]'. Creaţiunea universului apare aşadar ca un act determinat de *„dorinţa",* de *„apetitul"* divin, care e, în fond, dorinţă de autocunoaştere, lumea fiind o proiecţie inteligibilă a divinului, în sine ininteligibil.

165

într-una din variantele premergătoare *Scrisorii I,* naşterea lumilor e văzută ca urmarea unei „porniri rebele", a unei „greşeli" a nefiinţei ce

... viermui un punct din care
îşi scrînti tot universul paraliticul lui somn.

Viaţa universului e ispăşirea acestui păcat originar, -o halucinantă agonie de lumi somnambule care, stăpînite de „dorul lung, nestins" al păcii pierdute, „realeargă (...) Spre-echilibrul liniştitei întocmele"[15)]. Redacţia definitivă a poemului abandonează imaginea, de o imensă putere de sugestie poetică, a greşelii divine prin care viaţa lumilor apărea ca o lungă agonie expiatorie, iar dorul de nefiinţă este înlocuit prin „dorul nemărginit" ce atrage la viaţă, „din sure văi de caos", „colonii de lumi pierdute". Interpretarea -curentă - a „dorului nemărginit" ca un corelat al schopenhauerienei *voinţe* ni se pare insuficientă în contextul *Scrisorii I,* căci ea nu poate explica viziunea escatologică ce urmează celei cosmogonice, adică viziunea reîntoarcerii în sine, „împăcată", a păcii din începuturi. „Dorul nemărginit" nu se împărtăşeşte de atributul eternităţii (care aparţine, în exclusivitate, nefiinţei divine) şi el nu se manifestă decît în intervalul limitat dintre două nopţi impenetrabile - noaptea începuturilor şi cea a sfîrşitului-, determinînd viaţa „universului himeric", care nu este decît „vis al nefiinţei".

Dar dacă viaţa lumilor nu mai e rezultatul unei *greşeli,* şi nici expresia indestructibilei *voinţe de a fi,* ci modul în care în-sinele divin se visează, proiectîndu-se într-o structură inteligibilă ca într-un *altceva al său,* nu este oare posibilă înţelegerea „dorului nemărginit" ca apetit divin de autocunoaştere, ca în interpretarea pe care Hegel o dă, în *Prelegeri de filosofia religiei,* mitului cosmogonic indian al lumilor create de Brima, zeul dornic de a se înţelege pe sine? în sensul acesta se îndrumează şi unele comentarii indiene moderne ale cosmogonici vedice, utilizate de Amita Bhose în iectura *Scrisorii I,* care pleacă de la sensul de „dorinţă intelectuală "al termenului de *Kama* în interpretarea lui S.

166

Radhakrishnan: „Kama, dorinţa, reprezintă mişcarea intelectuală (...) Ea este legătura dintre fiinţă şi nefiinţă. Dorinţa este o condiţie esenţială a acestui Puruşa conştient de
sine"[16]>. ^

înspre o asemenea interpretare ne conduce, printre altele, o imagine care apare cu consecvenţă în contextul viziunilor cosmogonice eminesciene. în *Scrisoarea I,* starea pre-cosmică, ininteligibilă, este cea în care „N-a fost lume pricepută, şi *nici minte s-opriceapă",* sau „... nici de văzut nu fuse, şi *nici ochi s-o vază".* în *Luceafărul,* Kyperion cel însetat de repaos ajunge, în drumul său spre Demiurgos, într-un fel de „spaţiu" pre-cosmic: unde „... nu-i hotar,/Md *ochi spre a cunoaşte".* Revenind la *Scrisoarea I,* ochiul creat „spre a cunoaşte" este aici bătrînul dascăl, Atlas spiritual („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,/Astfel el sprijină lumea şi vecia într-un ntfmăr"), căruia îi este menit să dezlege, „în şiruri", „noapte-adînc-aveciniciei". „Uscăţiv aşa cum este, gîrbovit şi de nimic", dascălului pare a-i fi hărăzit rolul de conştiinţă a universului inconştient, de centru spiritual al lumilor, al căror cifru îl stăpîneşte prin înţelegerea numărului sacru. Dar această poziţie privilegiată a spiritului nu schimbă cu nimic destinul imediat al fiinţei care îl poartă[17)]. în ultimă instanţă, destinul dascălului - ca şi destinul lumilor - este unul ironic, şi întrebării „Ce-o să aibă din aceasta *pentru el* bătrînul dascăl?" (s.a.) nu i se poate răspunde decît negativ, căci spiritul uman nu are o existenţă *pentru sine.* El este doar un instrument - oglinda în care divinitatea informă ajunge la cunoaşterea de sine, îşi satisface „apetitul" care a determinat-o să creeze universul. Grandoarea absolută a spiritului şi nimicnicia himerică a fiinţei se întîlnesc în condiţia umană, a cărei expresie supremă - şi suprem ironică- este cea a genialităţii. Aceeaşi viziune ironică poate fi descifrată în

variantele poemei *împărat şi proletar* sau în proza eminesciană: Jn fiecare om se-ncearcă spiritul universului (...) Oamenii sînt probleme ce şi le pune spiritul universului, vieţile lor: încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu seamănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?"[18]»
167
O stranie însemnare din manuscrisele eminesciene de tinereţe devansează frapant această perspectivă. însemnarea, datată de Perpessicius 1867, este următoarea: „Trecutul cînd n-am fost, viitorul cînd n-oi fi; esista ele? nu; fiindcă *eu* nu (sunt) esist; sufletul lumei este eu. Fără *eu* nu există timp, nu există spaţiu, nu esistă Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec; ochiul e lumea, auzul e cîntecul, *eu* e Dumnezeu"[19]'. însemnarea eminesciană prezintă frapante analogii cu imaginea schopenhauerianâ a „primului ochi" prin care lumea începe să existe ca reprezentare[20]', imagine ale cărei ecouri se fac simţite şi în *Scrisoarea I* şi în *Luceafărul.* D.Popovici presupunea un foarte timpuriu contact al lui Eminescu cu gîndirea schopenhaueriană, contact mediat de studiul publicat în Programa pe 1866 a Gimnaziului din Cernăuţi de Alois Scherzel[2]". Din perspectiva manuscrisului în discuţie, ipoteza ni se pare cu totul plauzibilă, deşi trebuie să recunoaştem că afirmaţiile eminesciene sînt destul de vagi pentru a apărea ca un ecou al unei mai generale orientări idealiste postfichteene. în studiul lui Alois Scherzel[22]', Eminescu găsea, oricum, pe lîngă o caracterizare generală a idealismului schopenhauerian, şi o expunere abreviată a filosofiei sale, organizată în patru mari capitole (gnoseologie, metafizică, estetică, etică) dintre care primul, cu expunerea caracterului aprioric al timpului şi spaţiului, forme modelatoare ale lumii ca reprezentare, ar fi putut susţine viziunea eminesciană a eului creator de lumi. Identificarea orgolioasă Eu = Dumnezeu va apărea ca eroare şi rebeliune a gîndirii în *Sărmanul Dionis.* Fără a mai identifica gîndirea cu divinul, opera eminesciană va substitui, treptat, diviniţătiL-gîndirea umană. în clipa cînd demiurgul îşi pierde atributele platoniciene de creator al lumii prin *gîndire,* aceste atribute vor fi transferate asupra gîndirii umane, căreia îi va fi dat să menţină lumile în fiinţă. De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci el rămîne, ca întrupare pusă a gîndirii, identic sieşi şi creator de lumi:
Hyperion, ce din genuni Răsai c-o-ntreagă lume...
168
i
Cum „între gîndire şi-ntre moarte/Nu este vreo asemănare"[23]', gîndirii îi este hărăzit să poarte povara universului: „Simţim că universu-l purtăm, şi prea ni-i greu" *(Preot şi filosof).* în locul formulei „Eu e Dumnezeu" va apărea însă o alta, angajînd, prin gîndire, existenţa individuală ca suport al existenţei universale: „Căci fiecare-i faur la mîntuirea lumei"[24]'. Gîndirea - creatoare ca sens - este astfel pentru Eminescu atributul definitoriu al existenţei în general; pentru ca fiinţa să existe, ea trebuie să se gîndească pe sine sau să se lase gîndită, creîndu-şi sau primindu-şi astfel sensul, un sens care nu trebuie neapărat să se dezvăluie înţelegerii („Nenţeles rămîne gîndul/Ce-ţi străbate cînturile" - *Dintre sute de catarge*), dar care nu este, cu toate acestea, mai puţin real şi necesar. „Lumile" lui Eminescu se susţin în fiinţă prin gîndire şi nu prin automatism iristinctual; ele nu pot fi concepute ca spaţii ale non-sensului (aşa cum e conceput spaţiul social, în care gîndirea se înstrăinează în *convenţie, frază* sau *mască*), ci ca spaţii ce există în măsura în care sînt purtătoare de sens. De aceea, în universul lui Eminescu se postulează coexistenţa unei pluralităţi de „limbaje", o pluralitate de moduri de articulare a *sensului gîndirii,* a cărei unitate primă nu e cuvîntul, ci *existenţa* obiectului, a fiinţei sau a lumii „gîndite". Gîndirea neexprimată apare, *mMureşanu,* ca pură potenţialitate („gîndul fâr'de fiinţă" din „regia gîndirii nenfiinţate"). Expresia primă, i-mediată a gîndirii este „sfînta limbă" a naturii, articulată direct în *elemente* (floarea, codrul, steaua). Existenţa cosmică are astfel (cel puţin în primele două etape ale creaţiei eminesciene) valoarea unui limbaj prim, al cărui *adevăr* aspiră să-l regăsească limbajul derivat, articulat în cuvînt („Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?"- *Criticilor mei*).
Revenind la imaginea cosmogonică din *Scrisoarea I* (lumile - proiecţie inteligibilă a divinului), vedem într-însa nucleul unei întregi serii de motive în cel mai înalt grad definitorii pentru universul imagistic eminescian. Motivul central al acestei serii ni se pare a fi *oglinda* (sau *oglindirea*), care îşi subsumează numeroase variante: *apele* -oglindă celestă-, *umbra, portretul, ochii* sau, în consacrată tradiţie platoniciană nuanţată romantic, *opera de artă,* produs al
169
gîndirii geniale:
Oridt se schimbă lumea, de cade ori de creşte, în dreapta-vă oglindă de-a pururi se găseşte: Căci lumea pare numai a curge trecătoare. Toate sînt coji durerii celei neperitoare, Pe cînd tot ce aleargă şi-n şiruri se aşterne Repaosă în raza gîndirii cei eterne
(Ca o făclie)
Aceeaşi mişcare a regăsirii sinelui prin actul oglindirii poate fi descifrată în erotica eminesciană, căci iubirea e (am văzut) o eliberare a orbului demon al creaţiei, consubstanţial divinităţii oarbe din *Scrisoarea I:*
Ea nu poate sâ-nţeleagă că nu tu *o vrei ... că-n tine E un demon ce aspiră după dulcile-i lumine, C-acel demon plînge, ride neputînd s-auză plînsu-şi Că o vrea...* spre-a se-nţelege în sfîrşit pe sine însuşi *(Scrisoarea V).*
Şi tot o proiecţie modelatoare a spiritului asupra materiei haotice, informe determină (atunci cînd se traduce prin

faptă, prin acţiune) naşterea civilizaţiilor şi defineşte sensul istoriei universale, aşa cum apare ea în *Memento mori.* Acţiunea istorică este similară unui act creator, prin care gîndirea îşi întipăreşte în materie propria-i imagine („Cerci viaţa s-o-ntocmeşti, precum un faur/Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci"). Succesiunea ciclurilor de civilizaţii din *Memento mori* ne-a apărut ca o lungă căutare a unor imagini inteligibile ale divinului; dar cum divinul nu e decît nefiinţă, imaginile pe care spiritul uman le reflectă în istorie nu sînt decît determinări parţiale, sortite să-şi dezvăluie caducitatea şi să „asfinţească" în clipa în care au fost rostite. Ca un act de autocunoaştere prin *oglindire* e văzută acţiunea istorică şi în *Oda pentru Napoleon,* prima variantă a *Odei* în metru antic. Motivul „oglindirii" devine o constantă a universului imagistic eminescian din momentul cînd acest

170

univers îşi descoperă tonalitatea proprie, chiar dacă oglindirea nu este direct şi explicit raportabilă la viziunea cosmogonică pe care am discutat-o şi pe care o considerăm o intuiţie fundamentală, formativă a poeziei lui Eminescu[25]'. în opera de maturitate, gestul oglindirii se asociază, subconştient, fiecărei mişcări de regăsire a sinelui, de „împăcare", chiar dacă această mişcare se produce într-o sferă extrem de îndepărtată de cea a problematicii din *Scrisoarea I.* Ochiul de apă închis în mijloc de pădure,

în adîncu-i se pătrunde Şi de lună şi de soare Şi de păsări călătoare, Şi de lună şi de stele Şi de zbor de rindunele Şi de chipul dragei mele

(La mijloc de codru...)

Imaginea castelului singuratic din *Scrisoarea IV* doarme „de veacuri" în apele lacului. *înLasă-ţi lumea...* lacul etern, „se pătrunde" de chipul iubitei, pe care îl reîntrupează în imagine („Ca oglinda îl alege"). în erotică, treptata înseninare a spiritului dintr-o poezie cum e *Şi dacă...* îşi asociază, inconştient, imaginea unor spaţii-oglindă, ce captează ritmica unor mişcări cosmice mereu mai ample, care se ridică de la o umanizată zbatere de ramuri („Şi dacă ramuri *bat în geam")* la iradierile luminii astrale în spaţii acvatice sau celeste („Şi dacă stele bat în lac".... „Şi dacă norii deşi se duc/De iese-n luciu luna"). Extrem de caracteristică ni se pare, în sensul acesta, evoluţia imaginilor acvatice în poezia eminesciană. în poeziile de tinereţe *(La Bucovina, Din străinătate*) apele au o luminozitate diamantină de cristal fluid şi o valoare mai mult ornamentală. în *O călărire în zori* sau *Frumoasă-i,* apele devin oglinzi celeste într-un univers dominat de principiul armonizator al erosului cosmogonic. Această imagistică -oricum, convenţională- este depăşită în *Mureşanu, Memento nori, Miradoniz* etc... , şi apele cumulează acum tripla semnificaţie de element primordial, spaţiu mortuar şi spaţiu de

171

oglindire.-Marea din *Mureşanu,* în care insulele-sarcofage invadate de o erupţie vegetală - „nasc şi pier" e *materie, spaţiu* şi *imagine* a eternei deveniri. „Fluviul cîntării" care străbate Dacia mitică din *Memento mori, Desfăşoară-n lungi oglinde a lui apă cristalină. Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc şi pier, Pe oglindele-i măreţe, ale stelelor icoane Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane Cît uitîndu-te în fluviu, pari a te uita în ceri.*

în epocile cînd gîndirea mitică apune şi conştiinţa cosmică a spiritului uman pare a intra în eclipsă, oglinzile acvatice se sparg sau se întunecă. Marea „epigonilor" e „de îngheţ"; în *La moartea lui Heliade,* epocile de decadenţă a spiritului vizionar sînt figurate prin „marea moartă/Cu-ape de plumb". în *Memento mori,* Orfeu, trezit din visul armoniei cosmice, stă „pe piatra prăvălită, *lîngă marea/ntunecată";* apusul zeilor dacici e însoţit de agonia mării („ceruri tremur, marea moare") şi reinstaurarea haosului prin războinarea zeilor nordici împotriva ordinii romane sparge oglinzile acvatice şi produce rebeliunea elementelor:

Şi atunci furtuna mîndră dezrădăcinat-a marea. Ea zvîrlea frunţi de talazuri către stelele-arzătoare, Ridica sloiuri de gheaţă, le-arunca în şanţ de nori Vrînd să spargă cu ei cerul.

Aceeaşi întunecare de oglinzi însoţeşte, în erotică, moartea sentimentului:

De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte

(De cîte ori, iubito....)

O „durere vagă" poate tulbura oglinda lumii, care e sufletul:

172

Astfel şi al meu suflet Răsfrînge lumea-ntreagă Dar o durere vagă. Şi-oglinda s-a închis[2]®.

Oglinzile eminesciene par menite nu atît să restituie imaginea lumii fenomenale, cît să capteze imaginea lumii în Ideea. Ele au în felul acesta valoarea de *oglinzi magice,* în care este revelată nu aparenţă, ci natura ultimă, esenţa „încifrată" în formele accesibile privirii. Expresia cea mai clară a motivului o oferă oglinda de aur a magului egiptean din *Memento mori,* în care universul îşi dezvăluie centrul şi principiul ordinii cosmice. în *Luceafărul,* descîntecul Cătălinei, rostit în somn, e declanşat de vraja pe care o degajă astrul captat în oglindă („Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă"... El tremura-n oglindă". în acelaşi sens de oglindă magică e conceput universul gîndirii geniale în *Povestea magului călător în stele:*

.....Cum picături ce sorb

Toate razele lumii într-un grăunte-uimit, în el îs toate, dînsul e-n toate ce-a gîndit.

în „oglinda sufletului" este captat chipul angelic.visat, al iubirii inexistente în lume *(Care-o fi în lume).* „Murul sfinţit" al templului din *înger şi demon* dezvăluie natura ascunsă, angelică a fiicei de rege:

Muri sfinţiţi de-a omenirii rugăciuni îndelungate Văd aripele-i diafane şi de dînsele dau veste.
Pereţii marmoreeni ai templului, halei sau domei *(Povestea magului călător în stele, Strigoii, înger şi demon)* sînt spaţii ale revelaţiei, imense oglinzi magice, iar zidurile de marmoră P[e]agră ale palatului lui Arald devin „oglinzi de marmuri negre" m care moartea îşi contemplă chipul. în poezia erotică, „ochii Plini d'eres" sînt un substitut al oglinzii magice, în care se dezvăluie „o lume de visuri, o lume de senin/ *(Cînd crivăţul cu*
173
iarna...), aşa cum „ochii tulburi", frămîntaţi de glasul patimilor adînci, sînt corespondentul oglinzii sfărîmate. O imensă oglindă de aur este pardoseala încăperii în care un pustnic-mag citeşte şi transcrie imaginea armoniei lumilor:
în sala naltă cu covoare moale Sus cu-acoperămîntul ei deschis Ceru-l vedeai albastru - stelele sale Curgeau încet şi tremurau ca-n vis
Migdali ridică ramurile-nalte în noaptea plină de lumini o-ntind Jos pe covor lucie se întinde Plasa de aur unei mari oglinde Şi cerul tot şi stele reflectează N-adîncul ei tot cursul ei măreţ
Pe-o masă de eben bătrinul scrie Din cînd în cînd n-oglindă se uita Vedeai în ea a lumii armonie A lumii căi n-adîncul ei vedea Tot cerul cel de sus cu lumi o mie în fundu-oglinzii calea-şi descria. Lunecau stele şi curgeau la vale Şi se pierdeau pe tăinuită cale[7]-[7].*
Oglinda de aur reapare în uaa din cele mai tulburătoare creaţii eminesciene, *Avatarii faraonului Tlă.* Bolnavul rege Tlâ, contaminat cu moarte de moartea soţiei sale, Rodope, se angajează pe calea unei iniţieri în misterul divin al morţii şi renaşterii, prefigurînd destinul avatarilor săi. înainte de a coborî în somnul înşelător al morţii alături de Rodope, Tlâ dezvăluie, prin intermediul magicei oglinzi de aur, chipul lui Isis, dar ceea ce află nu mai este „sîmbural" raţional al lumii, ci chipul demonic al divinităţii care i se înfăţişează, în hohote batjocoritoare de rîs, sub forma cercului roşu al purei deveniri. Accepţia divinului pare diferită în *Scrisoarea I* (unde starea de divinitate e cea de nefiinţă) şi în *Avatarii Faraonului Tlă* (unde
174
Isis apare ca principiu al fiinţării); dar divinul rămîne, în fond, nedeterminare, şi în oglinda de aur a faraonului Tlâ destinul spiritului uman se dezvăluie, ca şi în *Scrisoarea I,* ca un destin ironic.
Acest sentiment al ironiei destinului rămîne străin Legendei *Luceafărului,* în care converg majoritatea marilor teme eminesciene. Citit tradiţional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Luceafărul* e interpretat, mai nou, ca un „basm al fiinţei"[28]', ca o conjugare poetică a verbului *a fi*[29)] sau ca expresia unei „vagi" filosofii a fiinţei şi a neantului[3]**. întruchipare a gîndirîi ce susţine, prin identitate cu sine, lumile în fiinţă, Hyperion cel condamnat la existenţă veşnică, Hyperion cel îndrăgostit, în Cătălina, de imaginea nefiinţei sale, Hyperion care aspiră zadarnic la liniştea uitării, apare ca un intermediar între „chipurile de lut" ale umanităţii risipite în timp şi între eternitatea divinităţii lipsite de chip. Astru sau „gînd purtat de dor, înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion *apare* de fiecare dată altfel, parţializînd prin determinări antinomice natura sa supracategorială[31]'. Dar, dincolo de aceste apariţii, Hyperion are existenţa pură, identică sieşi, a gîndirii, căreia nu-i poate fi dăruit repaosul morţii şi harui odihnitor al uitării. Asocierea Luceafărului cu un astru mort sau impresia de *mort frumos* pe care i-o face Cătălinei provine chiar din valoarea absolută (nedeterminată categorial) de *fiinţă* a lui Hyperion. într-un interesant manuscris eminescian, dealtfel citat destul de des şi înrudit cu atmosfera din *Avatarii faraonului Tlă,* între *fiinţă* şi *viaţă* se instituie raportul a doi termeni contrarii: „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranziţiune". Asemenea unui rîu ce dă consistenţă umbrelor reflectate pe suprafaţa sa, materia - „un Ahasver al formelor lumii"- peregrinează din fiinţă în fiinţă. Căci *„esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea,* mişcarea materiei prin ele" (s.n.)[32)]. Asemenea ideilor platoniciene reactualizate în filozofia lui Schopenhauer ca un intermediar între lumea ca voinţă şi lumea ca reprezentare, *fiinţa* se identifică, pentru Eminescu, cu *forma imuabilă;* ea
175
este, de aceea, veşnică (pentru că veşnic identică sieşi); ea este, de aceea, relevată prin gîndire şi, ca atare, identică - în *Luceafărul* - cu Hyperion; ea se opune vieţii, a cărei esenţă nu e stabilitatea şi forma, ci trecerea. în sistemul filosofic la care lucra Eminescu, fiinţa ar corespunde „raporturilor constante", iar viaţa „mişcării eterne"[33]'. Poetul încercase, de altfel, soluţionarea filozofică a opoziţiei repaos (identitate) - mişcare, ocolind soluţia dialectică hegeliană (devenirea) care plasa contradicţia la nivelul dialecticii realului, şi optînd pentru unificarea celor doi termeni contradictorii într-o *antinomie* de tip kantian, care plasează contradicţia la nivel fenomenal şi nu la nivelul realităţii noumenale: „Heraclit zice că niciodată acelaşi om nu s-a coborît de două ori în acelaşi riu. *Ca toate ideile ce cuprind un joc cu infinitul timpului şi al spaţiului şi aceasta culminează într-o antinomie încît şi contrariul e adevărat* (s.n.). Adică din contră acelaşi rîu oglindeşte în liniştita-i adîncime aceleaşi umbritoare păduri, acelaşi cer. Materia numai - acest Ahasver neobosit al formelor - e pururi alta, formele însă aceleaşi, încît în ape vecinie călătoare îţi vezi chipul rămînînd pe loc. Rîul timpului *pare* (s.a.) a curge, suma de viaţă şi de forme posibile coexistă într-un vecinie prezent"[34]'. într-o aproximativă traducere ontologică modernă a termenilor metafizici eminescieni am putea echivala *viaţa* prin *existent.* Perechea de termeni fiinţă - viaţă ar deveni atunci raportul fiinţă - existent - şi chiar dacă traducerea noastră nu ar fi fidelă din

perspectivă filosofică, ea ar traduce în schimb, credem, fidel, raportul ontologic care devine în *Luceafărul* un raport epic între Hyperion (dăinuind prin gîndire în fiinţă) şi principesa pămînteană, cea „una la părinţi", care e menită însă, ca orice existent, să devină termen al unei serii, să devină,pentru început, Cătălina (element component al cuplului Cătălin-Cătălina) şi, mai apoi, anonim şi întîmplător „chip de lut". Această evoluţie a principesei îndrăgostite de Luceafăr spre destinul ei de existent e marcată în operă printr-un joc stilistic de multiplicare a unicului în cele două tablouri simetrice care deschid şi închid poema. Cu obsesiva subliniere a unei unicităţi ce pare absolută, primul tablou creează nu atît un spaţiu estetic de poveste, cît un statut excepţional întîlnirii
din vis a celor două personaje, comunicării - prin deseîntec şi somn - a două nivele cosmice şi ontologice necomunicante: „A fost *odată* ca-n poveşti,/ A fost ca *niciodată"...* „Şi era *una* la părinţi" etc. Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veşnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în faţa imensei singurătăţi a mării; spaţiul ei e acum cel al crîngurilor, cu *„şirul lung* de mîndri tei", sub dulcea ploaie a mulţimii de flori argintii ce cad „pe capetele-a *doi copii".* Unicitatea rămîne atributul lui Hyperion. în vidul cosmic, căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea - ca şi iubirea - e un început de moarte, este prezenţa în noi a celui care nu sîntem, a celui străin nouă, a propriei noastre nefiinţe. Comunicarea - prin spaţiul atemporal al descîntecului şi al visului - între principesa pămînteană şi astrul nemuritor este, de aceea, iluzorie, aşa cum iluzorie este orice comunicare între nivele diferite de existenţă cosmică sau între modalităţi opuse de existenţă. însingurată prin conştiinţa identităţii, gîndirii îi rămîne să contemple cu detaşare fericita confuzie din seria existenţelor umane risipite în timp, serie care face posibilă comunicarea (pînă la dublarea gen Cătălin-Cătălina) şi iubirea, într-o variantă ulterioară a confesiunii Cătălinei, Luceafărul apare ca o stea moartă, care-şi supravieţuieşte în icoană, trezind nostalgia comunicării şi conştiinţa imposibilităţii ei. Imaginea e înrudită cu cea din *La steaua,* metaforă cosmică a eşecului comunicării.Varianta în discuţie rămîne de fapt neintegrabilă structurii *Luceafărului,* căci ea îl anulează pe Hyperion, al cărui atribut ultim este, dimpotrivă, în poem fiinţarea (identitate cu sine relevată prin Logos divin şi conştiinţa acestei identităţi, afirmată în fiecare întrupare a stelei: *„Eu sunt* Luceafărul de sus"), emancipînd-o, dimpotrivă, pe Cătălina de statutul ei ontologic accidental de „existent". Accentul se deplasează în varianta aceasta, asupra naturii duale a Cătălinei, similară naturii eroului din *Miron şi frumoasa fără corp* şi integrabilă categoriei demonice a celor marcaţi de blestemul unei imposibile aspiraţii, a celor-cu-stea-moartă:
176
177
Căci de luceafărul din ceriu M-a prins un dor de moarte
De unde el mi-a răsărit
E-atîta cale lungă Că mii de ani i-a trebuit
Luminei să m-ajungă
Poate de mult s-a stins în drum
în sferele acele Iar raza lui abia acum
Luci vederii mele
Icoana lui - care-a murit-
Şi azi în cer, se sue
Era cînd nu l-am fost zărit
Iar azi-l văd şi nu e .[3!>]
Mai presus de spaţiul multiplului (al existentului) -căruia îi poate fi dăruită, aici, starea paradisiaeă *de farmec-,* mai presus de spaţiul glacial al singurătăţii absolute, care e „locul menit" lui Hyperion în ordinea lumii,[3]*' se află, în *Luceafărul,* abisul primordial, „golul" fără hotar, fără centru şi fără timp, care este un fel de „spaţiu" precosmic al divinităţii echivalentă cu nefiinţa („Al nefiinţei adăpost"), între pura nedeterminare divină, cufundată în „liniştea uitării" şi între veşnica trecere a existentului, care poate descoperi starea de farmec, conştiinţei nemuritoare a lui Hyperion i se refuză atît divina linişte a uitării, cît şi umana durere şi umanul farmec al morţii, pentru că în universul în care divinul s-a refugiat în nefiinţă, gîndirii îi e hărăzit să suporte povara menţinerii lumilor în fiinţă.
Ca şi în gîndirea dascălului din *Scrisoarea I,* în zborul lui Hyperion -„gînd purtat de dor"- lumile se nasc şi mor într-o eternă repetiţie de serii istorice, într-o veşnică trecere de Ahasver a materiei prin formele eteme, forme sălăşluind nu în gîndirea divină, ci în „fiinţa" veşnică a Luceafărului, „ochi" ce instituie hotarele lumii. Interesează mai puţin faptul că punctul de plecare al acestei viziuni e în teoria kantiană şi
178
schopenhaueriană a categoriilor şi a formelor apriorice ale sensibilităţii. Separaţia kantiană între noumen şi fenomen, separaţia schop~enhaueriană între lumea ca voinţă şi lumea ca reprezentare sau imaginea hegeliană a naturii ca alteritate a ideii, toate acestea reprezintă pentru Eminescu doar o premisă filozofică ce motivează şi întemeiază un sentiment tragic al existenţei. Identificată cu gîndirea, fiinţa, condamnată la nemurire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenţei universale, în locul zeului

absent, refugiat în nefiinţă.
Expresia acestei conştiinţe tragice o întruchipează de obicei, în operele lui Eminescu, Cezarul. în *împărat şi proletar,* gîndirea Cezarului descoperise deja, sub măştile Demiurgului, chipul etern al morţii. în clipa în care, în manuscrisele eminesciene din jurul romanului *Geniu pustiu,* iubirea e văzută ca ardere, ca rug de sacrificiu prin care există nu fiinţa trecătoare, ci spiritul Universului, viziunea nu mai e atribuită unor personaje cu nume biblice ca Ion sau Toma, ci unui personaj care se cheamă Cezar[37]'. în *Memento mori,* învingătorul Daciei (cel care se substituie destinului ei netrăit) nu poartă numele de Traian, ci rămîne aceeaşi expresie supremă a regalităţii triste şi solitare a gîndirii care este
Cezarul.
Prin vocaţia ei ontologică, gîndirea nu are, la / Eminescu, atributele de pură contemplativitate ale „geniului" schopenhauerian; ea nu neagă, ci întemeiază lumile, ea nu fuge de istorie în asceză,ci îşi asumă, cu luciditatea conştiinţei tragice, destinul ei cosmotic şi istoric[38]'. Am preferat, de aceea, ca emblemă a eroului tragic eminescian, imaginea Cezarului, care are luciditatea geniului schopenhauerian, dar care nu se refugiază în contemplarea îndurerată a universului rău, condamnînd demiurgul identificat cu voinţa oarbă. Cezarul eminescian a descoperiţjipsajle chip adiyjnuluijşi a înţeles ironia propriului său destin, pe care şi-î asumă, însă, în deplină luciditate. Obişnuit, „titanica gîndire" a Cezarului se asociază imaginii infinităţii acyatice a oceanelor[39]', aşa cum se întîmplă în *împărat şi proletar,* în *Oda* către Napoleon sau în postuma *Murmură glasul mării:*
179
Murmură glasul mării stins şi molcom încunjurînd a Italiei insulă mîndră-O, luminaţi, a cerului stelele albe, Cîmpilor noştri.
Numai singur asupra lumei în pace, Nepăsător tămîii şi laudei voastre, învăluit în maiestatea tăcerei Stă-mperatorul.
Vezi-l atins de umbra gîndirilor regii! Vorba-i va să fie o rază-n lume; Orele lui sunt isvoare la anii istoriei, Salve-Imperator!
în lumea zeilor morţi, Cezarul, creator de ordine, creator de imperii în istorie, creator de lumi în gîndire, poartă, cu paloarea şi răceala adîncii sale tristeţi, povara celui condamnat să se substituie divinităţii. Aşa apare el în schiţele pentru piesa *Decebal* şi, în special, într-un abia schiţat monolog dacic:
Da singur... totdeauna singur...
O, suflet obosit - sărmane suflet
Şi marea strigă, Nordul m-ameninţă Mişcînd din codri rîuri de popoare Şi-n acest vuet, în astă turbare A vechiului pămînt... cînd regii mor Cînd ceru apune a lui gînduri Cînd se-nverzeşte cerul de-nserare Cînd timpul nevăzut e în cutremur Cînd am pierdut idea-eternităţii Eu singur stau s-o reprezint aicf®.
NOTE
1. Această capacitate de a depăşi ireversibilitatea timpului apare ca un atribut definitoriu al poeziei în variantele poemei *Gemenii.* Soarele (Apolo) îi meneşte acolo lui Brigbelu (mai apoi Sarmis), poetul nebun care i-a blestemat pe zei, un destin orfic, nemurirea şi orbirea. La vraja cîntecului său, ţărmii se vor desprinde spre a-l urma, îndrăgostită de cîntec îl va urma şi marea,
Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate.
(Opere, ed. Perpessicius, voi. V, p.443).
2. T. Vianu, *Arghezi, poet al omului,* capitolul introductiv.
3. Raportul cu tema ruinelor, în D.Popovici, *Poezia lui Minai Eminescu,* ed.cit., capitolul *Poezia cetăţii umane.*
4. V.Mihai Isbăşescu, *Walhalla şi Thule,* Mituri şi legende vechi germanice repovestite după izvoare de.....voi. I, Buc, Minerva, 1977.
5. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.V,p.l42, notă marginală: la versul „E apus de zeitate...": „întregită, Gâtterdâmmerung".
6. Pierre Duhem, *Le Systeme du Monde,* ed. cit., vol.I, p.65 - 85, 262.vol.II, p.449, vol.V, cap. Kabbala.
7. Şi în *Avatarii faraonului Tlâ.* Memfisul apare ca un vis al spiritului universului: „Memfis era la picioarele lui...oraşul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate urieşeşti, a cărui strade lungi cu pietre lungi şi albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou, la care se uita uimit şi adine... I se părea că spiritul universului visează ...el, căruia un pămînt cu imperii i-e un grăunte, şi că visul său măreţ e pentru acest moment Memfis..." *(Proză literară,* ed. cit., p.217).
8.Analiza evolujiei concepţiei lui Eminescu în variantele succesive la împărat şi proletar, în D.Popovici, *Op.cit.,* cap.cit.
9. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, vol.II,p.l77.
10. V., asupra acestei evolujii, M.Ciurdariu, *Reflecţii pe marginea interpretărilor „Luceafărului" („Nemuritor şi rece"),* în *Revista de filozofie,* XII, 1965, nr.7, p.909-924.
11. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi.II, p.402.
12. *Ibid.,* p.405.
13. D.Murăraşu, *Comentarii eminesciene,* /Buc./, E.P.L., **1967** p.284.
14. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei,* traducere de D.D.Roşca,/Buc./, Editura Academiei R.S.România, 1969, p.248.
15. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, vol.n, p.178.
16. S. Radhakrishnan, *Indian Philosophy,* vol.I, p.100, ap.Amita Bhose, *Cosmogonia indiană şi Scrisoarea 1,* în *Caietele Mihai Eminescu,* III, Buc, Ed.Eminescu, 1975, p.66; pentru interpretarea „dorului nemărginit", interesează întregul articol al Amitei Bhose (p.6l-68).
17. Poziţia privilegiată a spiritului în univers este pusă puternic în
180

181
relief prin structura *Scrisorii I,* care se construieşte, concentric, în jurul imaginii dascălului. Momentul proemiai ai *Scrisorii I,* simetric momentului final, e marcat (ca în numeroase alte poeme eminesciene de structură „sferică") printr-o mişcare de rupere a continuităţii realului şi de pătrundere în universul închis, autarhic, al gîndirii. Aici, ruperea de timpul real, abandonat ceasornicului *(Jioar* ceasornicul urmează lunga timpului cărare") este, odată cu mişcarea iniţială de întoarcere în sine („Cînd cu gene ostenite sară suflu-n luminare..."), mai accentuaâ,

poate, decît în alte poeme de structură similară, însă ritualul pătrunderii într-un spaţiu estetic, paralel şi autonom faţă de cel real, rămîne, ca structură, acelaşi: în *Memento mori,* universul poeziei se deschide şi se închide cu imaginea visului dirijat („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur"..... „Şi de-aceea beau paharul poeziei înfocate"..); în
Epigonii sau în *Dumnezeu şi om,* cartea (cu valoare generală de „scripturi" ale neamului în primul caz, *Biblia* în cel de al doilea caz), cartea privită sau deschisă face posibilă pătrunderea în universul revolut ai gîndirii mitice. în *Scrisoarea I,* stingerea luminării şi smulgerea din imperiul timpului echivalează cu asumarea unei perspective „înalte" şi impersonale, căci gîndirea, eliberată de tirania realului şi de suferinţă, contemplă universul din perspectiva ochiului cosmic al lumii, panoramînd infinitele întinderi terestre sau acvatice şi contemplînd, detaşat, multiplele înfăţişări ale unei umanităţi purtată de dorinţă şi dominată de „geniul morţii". Ochiul cosmic al lunei se opreşte, în ceie din urmă, asupra dascălului şi, din acest moment, perspectiva din care se construieşte discursul liric se schimbă brusc. Universul gîndirii se substituie calmei perspective selenare, răscolind o altă noapte, noaptea timpilor, „noapte-adînc-a veciniciei", ordonînd sau dezlegind „în şiruri" începutul şi sfîrşitul lumilor, naşterea şi moartea cosmosului. Dar dacă gîndirea dascălului poate descifra destinul lumilor, destinul dascălului nu se modifică, totuşi, prin aceasta, cu nimic, el se înseriază destinelor umane, peste care pluteşte, contemplîndu-le şi egalizîndu-le, ochiul cosmic al lunei, la a cărui perspectivă revine, simetric, discursul liric în final.
18. *Archaeus,* în *Proză literară,* ed. cit., p.215.
19. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.V, p.638
20. *Subiectul* lumii ca reprezentare „este aşadar suportul lumii, condijia constantă, întotdeauna subînţeleasă, a tot ce e perceptibil, a oricărui obiect. (.....) Să dispară această singură fiinţă, şi lumea ca reprezentare nu
mai exisfi." (A.Schopenhauer, *Le Monde comme volonte et comme representation,* traduit en francais pour la premiere fois par J.A.Cantacuzene, Leipzig-Paris-Bucarest, vol.l, p.6,7).
21. D.Popovici, *Op.cit.,* p.71.
22. *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauer's, va Programmdes k.k.Ober-Gymnasiums in Czemowitz* in dem Herzogthum Bukowina fur das Schuljahr 1866, Cernowitz, Buchdrufcerei des Rudolf Eckhardt, 1866, p.3-26; despre caracterul timpului şi spaţiului ca forme prin care subiectul organizează lumea, la p.9.
23. *Opere,* ed. Perpessicius, voi.111. p.160.

24. *Ibid.* vol.V, p.227.
25. Motivul e amplu înregistrai în lucrarea lui St. Cazimir, *Stelele cardinale.* Eseu despre Eminescu, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p.57, sqq. L-am urmărit şi noi în eseul *Oglinda de aur,* în *Tribuna,* 1974. nr. 14.
26. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.V, p.265. *21. Ibid.* p.174.
28. C.Noica, *Basmul fiinţei în „Luceafărul",* în *Luceafărul,* XIX
(1976),nr.20.
29. Edgar Papu, *Glosse eminesciene, Universul cuvintului,* în *Din clasicii noştri.* Contribuţii la ideea unui protocronism românesc, Buc, Ed. Eminescu. 1977, p. 120-l24; ca „predicat originar" îi apare verbul existenţei în general în poezia eminesciană lui Cezar Baltag în frumosul eseu *Atracţia lui a fi,* în *Luceajărul,* XIII (1970), nr.3.
30. Capitolul despre *Luceajărul* în lucrarea lui Alain Guillermou, *La Genese interieure des poesies d'Eminescu,* Paris, Marcel Didier, 1963, lucrare apărată, recent, în traducerea lui Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, în colecţia „Eminesciana", Iaşi Junimea, 1977.
31. G. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul,* în *M.Eminescu,* Studii şi articole, ed. V. Andriescu, Introducere G. Ivănescu, Iaşi, Junimea, 1977 („Eminesciana"), p.78.Cao „metaforă în ordinea fiinţei" stat înţelese epifaniile lui Hyperion de Şt. Borbely, *Epifania lui Hyperion,* în *Echinox,* VII (1975), nr. 6.
32. Eminescu, *Opere complete,* ed. A.C.Cuza, p.349.
33. Ne referim la titlul manuscriselor filosofice comentate de M.Ciurdariu (în studiul deja citat, din *Studii eminesciene) - încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcarea eternă.*
34. Textul publicat în *Manuscriptum,* 1975, nr.l, p.22.
35. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.III, p.326. Varianta e editată de Perpessiciuss nu la *Luceafărul,* ci la poezia *La steaua* şi ea aparţine, într-adevăr, ciclului motivic dezvoltat în jurul acestei ultime poezii. Interesantă prin ea însăşi, *La steaua* este, în mai mare măsură, interesantă prin variantele sale.care vădesc începînd din 1878, preocuparea lui Eminescu pentru acest motiv, care este, dealtfel, şi un loc comun al poeziei secolului trecut (ceea ce transformă în erudiţie gratuită jocurile comparatiste ale lui M.I.Raşcu, din *în legătură cu poezia La steaua...,* în *Eminescu şi cultura franceză,* ed. A.Schreiber şi D. Murărăşu. Prefaţă de D. Murărăşu, Buc, Minerva, 1976, p.226-247). Ne interesează mai puţin sursele acestei poezii (finalul ei, restrictiv faţă de sensul mult mai adînc-poetic al strofei penultime, indică o cunoaştere sigură a poeziei lui G. Keller, *Der Stern*); ne interesează mai mult sensurile pe care motivul le capătă în creaţia lui Eminescu, sensuri dintre care am discutat deja (pomind de la variante, care n-au nici o legătură cu poezia lui Keller), două:apocalipsa luminii, care conduce spre o imagine platoniciană a dezvăluirii lumilor în Idee, şi valoarea emblematică pentru categoria romantică a ceior-cu-stea-moarfi. Să subliniem un amănunt: modul în care apare imaginea astrului mort în *La steaua* vădeşte, credem, evolujia imagisticii eminesciene de

la o fază romantic-expresivă la o fază „obiectivă" (folosind termenii, deja discutaţi, ai lui M.H.Abrams din *The Minor and the Lamp*). în lucrările eminesciene de tinereţe, astrul mort apare adesea ca expresie şi simbol al eului înstrăinat. Prizonier între zidurile unei temniji nordice, pătrunsă de o „răceală putredă", sau exilat în gheţurile siberiene, Toma Nour trăieşte (într-un fragment neinclus în roman- v. *Proză literară,* p. 194-l98) obsesia închiderii într-un univers mortuar, glacial-mineralizat. In „infinitele oglinzi de aur sur" ale cîmpiei, în „valurile verzi şi întunecate ale mării îngheţate" se răsfringe sticlos peste pustietăţi lumina galbenă sau vînăt-roşie a lunii, o lună „mai moartă" (adică *aproape* moartă). în zare răsare steaua -„o faţă de stată . încununată cu raze de aur"- şi-n ea Toma Nour recunoaşte chipul moartei Poesis. Luna-cap de mort, sau steaua polară - imagine a iubitei moarte apar în această proză juvenilă ca percepţii halucinatorii ale eroului şi guvernează un univers care este, pentru Toma Nour, emblematic-mortuar. în aceeaşi primă perioadă de creaţie eminesciană, Făt frumos din lacrimă descopeiă -prin somn şi vrajă- că luna este un palat funebru unde, la ceasul damnat miezului de noapte, morţii pămîntului urcă spre a-şi celebra banchetele. Aceeaşi nuanţare thanatică a imagisticii astrale e vizibilă ta *Melancolie,* ta care universul nocturn, învăluit în giulgii de lumină selenară, pare un imens sicriu al lunii moarte. în toate cele trei imagini discutate, moartea astrului e prezentată ca o percepţie halucinatorie a eului bolnav sau aflat sub efectul unei vrăji malefice, fapt subliniat prin regimul eminescian de expresie a irealului: Făt frumos *„părea că* adormise (... şi...) *părea că* vede cum că luna se coboară încet"; steaua polară-mărturiseşte Toma Nour- *„mi se pare* o strălucită faţă de stată"; în *Melancolie, „Părea că* printre nouri s-a fost deschis o poara".
Faţă de aceste imagini subiective ale astrului mort, ta *La steaua* motivul apare nu ca percepţie subiectivă a eului, ci ca lege impersonală a existenţei universale, care poate deveni, prin transfer metaforic, „corelativ obiectiv" al senzaţiei de incomunicabilitate cosmică. în *La steaua,* lumina astrului mort-efectiv inexistent- străbate hieratic bolta celestă şi „ne ajunge" (ajunge, din urmă, pînă la noi) prea tîrziu, dezvăluind postum imaginea stelei întoarsă în nefiinţă şi uitare. Contaminînd varianta discutată a *Luceafărului,* recognoscibil - modificat- în grupajul de poezii lirice din jurul aceluiaşi *Luceafăr (Dacă iubeşti fără să speri, Un farmec trist şi nenţeles),* prezent ta *Muşat şi ursitorile* etc, motivul astrului mort care îşi supravieţuieşte în „icoană" de lumină devine o constantă ta creaţiile eminesciene tîrzii, - de fapt un nucleu polisemantic pentru o nouă serie motivică, ce nu a mai ajuns însă, credem, să fie definitiv cristalizată. în majoritatea variantelor poeziei *La steaua,*

stingerea astrului apare, în punctul de pornire, nu ca o ipoteză poetică, ci ca o certitudine ştiinţifică. *La steaua* începe ca o poezie gnomică, prin comunicarea aproape nudă a unui adevăr ştiinţific cu valoare de „temă":

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Strofa următoare transfigurează adevărul ştiinţific în mit (în sensul blagian de „experienţă vitalizată"). Tema, enunţată iniţial constatativ, e amplificată liric printr-o nouă ipoteză:

***Poate** de mult s-a stins in drum în depărtări albastre, Iar raza ei abia acum Luci vederii noastre.*

Imaginaţia, înfiorată de imensitatea căilor cosmice, reface drumul astrului, nuanţtad antropocentric, prin reverberaţie, prin prima strofă; drumul stelei moarte este un drum *spre noi* şi lumina peregrinează „prin depărtări albastre" „ca să ne-ajungă", dezvăluind privirii noastre iluzia unei existenţe întoarsă în nefiinţă. în imensităţile cosmice, comunicarea dintre stea şi privire e iluzorie:

Era pe cînd nu s-a zărit, Azi o vedem şi nu e.

Destinul astrului devine astfel metafora cosmică a unei aspiraţii irealizabile: aceea a comunicării. Ultima strofă reduce metafora la comparaţie şi se înscrie (ca şi ultima strofă a poeziei lui Keller), în registrul eroticii:

***Tot astfel** cînd al nostru **dor** Pieri în noapte-adîncă, Lumina stinsului amor Ne urmăreşte încă.*

Faţă de orizontul ontologic al strofei anterioare, finalul poeziei ni se pare că aduce o explicitare restrictivă a motivului (ca dovadă, reducerea metaforei la comparaţie) şi ea pare explicabilă mai mult ca o reminiscenţă a modelului german decît prin logica interioară a imaginii, care introdusese şi abandonase nemotivat ideea contratimpului ce face imposibilă comunicarea între două nivele cosmice.

36. D.Popovici a lăsat o memorabilă analiză a „cadrului" (timp şi spaţiu) titanian caracteristic poeziei eminesciene chiar atunci cînd fabula titaniană nu apare (v. *Poezia lui Minai Eminescu,* ed. cit. cap. *Poezia titaniană).*

37. „îngere! Sîntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin
înainte de creaţie, acel spirit divin eram noi - era amorul! (.....) Ardem,
sărmană copilă, cum arde-ncet universu-n-treg... o jertfă infinită marelui spirit!" monologheză, „beat de amor" dar conştient că nu el, ci spiritul lumii trăieşte visul cosmogonic al iubirii, Cezar, eroul fragmentului publicat şi prezentat de Petru Creţia ta *Manuscriptum,* 1977, nr. 1, p.35.

38.Dintre interpretările care refuză imaginea unui Eminescu -poet pesimist şi optează pentru aceea a poetului eroic sau tragic, amintim doar două.

184

185

în primul rind, mai vechea viziune a iui Panait Cerna: „Dintre toţi eroii pe care ni i-a furat mormintul, el a fost sufletul ce! mai eroic. Ceilaţi luptau voioşi, luminaţi de visul izbîndelor viitoare. El înainta cu moartea în suflet, încredinţat cum era că în cele din urmă destinul îi va smulge din mînă spada pe care n-o va încununa nici o biruinţă" (în *Pagini vechi despre Eminescu,* Antologie, texte stabilite, note şi prefaţă de Gh. Bulgăr, Buc, Ed.Eminescu, 1976, p.77-78). în al doilea rind, amintim interpretarea lui T.Vianu, conform căreia pesimismul eminescian este de fapt rodul imaginii pe care ne-au transmis-o epigonii săi (începînd cu Viahuţă), adică pesimismul e al eminescienilor, nu al lui Eminescu. Eminescu, dimpotrivă, „N-are ochii galeşi. Are priviri de vultur şi de demon. Pătrunde pînă la taina originilor, pînă în infinitul cosmic. în jurul lui se întinde iumea vechimii (,..)Deasupra minţii lui de poet şi cugetător străjuie eternitatea (...) Ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. în sufletul lui triumfă energia artistică şi intelectuală a unui popor întreg" *(Cuvtnt despre Eminescu,* în *Studii de literatură română,* Buc, 1965, p.301).

39. Contemplînd, în noaptea victoriei, căile aştrilor, Cezarul înţelege destinul său de simplu instrument al istoriei şi ironia acestui destin:

Avem noi in mîni a lumei soartă sau cortegi de vise?
Şi In ordinele-eteme mişc-asupră-i universul Oceanele de stele. Ce ironic li e mersul!

40. Monologul publicat de Marin Bucur în *Manuscriptum,* 1976, nr.l,p.28-30.

VI. IN METRU ANTIC

„Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată* *(Odă* în metru antic)

în cei aproximativ nouă ani de elaborare a *Odei* în metru antic poema lui Eminescu trece printr-o succesiune de variante, în a căror înlănţuire cronologică îşi modifică nu numai tema, ci şi tonalitatea lirică, ajungînd să cumuleze, în cele din urmă, elementele de odă cu cele de elegie[1]*. Alături de variantele închegate, manuscrisele publicate de Perpessicius conţin numeroase exerciţii metrice, pornind de la analiza modelului latin, pe care Eminescu îl „umple" apoi cu versuri româneşti, unele simplă experimentare a posibilităţilor ritmice din limba română, altele înrudite deja cu atmosfera *Odei:*

Troheu, spondeu, dactil, troheu, troheu Dulce .... purpură iarăşi visul
Mercuri facundi// de nepos Atlantis Sedibus virga//que levem coerces
Cum sunt eu nu par că nu sunt din lumea Cea de azi nici nu m-am născut pe {armuri Ci-al meu leagăn fu aşezat în luciul
Mijloc al mării®.

Preocuparea pentru tiparul metric, ca şi cea pentru surprinzătoare asocieri (uneori construcţii de arhiseme[3)] prin rimă nu o putem considera, aşa cum face G.Călinescu, un pur exerciţiu de „tehnică exterioară", lipsit de consecinţe în ordinea viziunii poetice[4"] şi opus unei substanţiale, structurale, tehnici ^interioare",- căci modul de organizare a discursului liric

187

186

rămîne un element constitutiv, fundamental al acestuia. Forma riguroasă (uneori forma fixă de sonet, ghazel etc.) sau formula metrică severă, încetăţenind, programatic, în „raiul traco-romanic" armonia pură a structurilor metrice antice[5]*, nu e un element adăugat de tehnică „exterioară", nu e un gratuit exerciţiu de virtuozitate care ameninţă să convenţionalizeze viziunea, ci e una dintre modalităţile *luptei poeziei cu limbajul,* unul dintre polii tensiunii dintre viziune şi limbaj din a căror armonizare se naşte discursul poetic.

Laboratorul eminescian este, de aceea, permanent preocupat de posibilităţile tehnice ale versificaţiei româneşti.

Dicţionarul de rime exersează rime noi, surprinzătoare, în împerecheri de cuvinte care nu reprezintă doar performanţe tehnice, ci conţin deja,latent, posibilitatea unor asocieri semantice innedite (Caracudă/nu dă; bufă/nu fă; Anatolia/folia/ Golia/molia; frîncâVBojîncă; tablă/rablă/aimable; îngaimă/stai mă!; paradoxă/ortodoxă; antropologie/tautologie/etnologie; lirici/empirici/ilirici; descarc/Jeanne d'Arc/parc; Gluck/năuc/ uluc; Francisc/risc; bold/Leopold; demi monde/rond/La Fronde; vom face-o/Boccacio[6)].
Două distihuri izolate, publicate de Perpessicius la *Exerciţii & Moloz,* sînt, evident, încercări ingenioase de a pleda în rimă nume de minnesangeri şi trouveri:
.....aide,
Walter von der Vogelweide!
Venea încet, sunînd din corn, Cu dulce glas, Bertrand de Born[71].
Dar, prin chiar punerea lor sub accent, în rimă, numele vechilor poeţi, mai rar întîlniteîn spaţiul cultural românesc, îşi sporesc nota exotică şi puterea de evocare; cele două simple exerciţii de versificaţie creează, prin invocaţie *(aide)* sau prin asociere cu sunetul magic al cornului, impresia smulgerii, din timpuri şi spaţii îndepărtate, ale unor întruchipări originare, pure şi melodioase ale poeziei înseşi.
Pornind de la schema metrică cristalizată în *Stelele-n*
cer, care se bazează, ca şi *Oda,* pe adaptarea unui metru antic (aici, coriambul, exersat, din tinereţe, în *Sara pe deal*), manuscrisele eminesciene conţin un lung şir de exerciţii pentru o singură strofă
(Floare de crîng, Astfel vieţile Şi tinereţile
Trec şi se stîng)
în permutări succesive ale cuvîntului final din primul vers, antrenînd, evident, modificarea întregii strofe. Aceste exerciţii colaterale pleacă de la premisa schemei metrice
-w-vw-v-
vw-v-
şi înlocuiesc „floarea de crîng" prin : floare de tei, (-de lan,-de lunci, -de mai, -de-april, -de deal, - de vad, - de văi, - de nuc,
- de drum, - de lac, - de crin, floarea lui Crist, flori de cireş,
- de mormînt etc). Din exerciţiile de versificaţie, răsar pe alocuri strofe integral sau parţial memorabile, al căror farmec provine, în mare măsură, din alternarea celor două tipuri de structură ritmică (coriambul din versul 1 şi 4 încadrînd simetric strofa într-un univers sferic, perfect închis între care se desfăşoară, liber, discursul versurilor 2-3, şi pentru cîteva din strofe din puţin obişnuitele, în versificaţia românească, rime dactilice din versurile mediane:
Floarea lui Crist, De-atunci gîndesc mereu Şi nici nu ştiu ce vreu, Pururea trist
188
189
Flori de mormînt, în taina serilor, Eu dau durerilor
Aripi de-avînt
+
Floare de vad, Asemeni zorilor, Căderii florilor,
Stelele cad.
*
Floare de corn, Dulce vestindu-mă, Intinerindu-mă
Sună din corn.
Acelaşi efect originar, recuperat, de *descîntec* al versului, care se ritualizează în formule ce par ale unui glas irezistibil de dincolo de conştiinţă, apare, într-o puţin cunoscută postumă, *Peste codri sta cetate,* ca descîntec de coborîre, de atragere spre „văile" lumii, rostit de un zburător:
Scoală-te, supune-te Valului de sunete
O, te pleacă plîngerilor, Tu, crăiasa îngerilor, Lasă zidurile tale, Vino-n vale, vino-n va/e[9'].
Descîntecul zburătorului, care e, totodată, glas al subconştientului pentru principesa Mărgărita, reapare, într-un cu totul alt context, într-o *Rugăciune* a lui Eminescu, închinată Fecioarei şi inclusă, printr-o primă variantă, în poemul *Ta twam asi:*
Crăiasă alegîndu-te îngenunchem rugîndu-te
190
înalţă-ne, ne mîntuie, Din valul ce ne bîntuie
Privirea-ţi adorată Asupra-ne coboară O, maică preacurată Şi pururea fecioară
Măria!
Noi, ce din mila sfîntului Facem umbră pămîntului Rugătnu-ne-ndurărilor Luceafărului mărilor; Ascultă-a noastre plîngeri, Regină peste îngeri, Din neguri le-arată, Lumină dulce clară, O, maică prea-curată Şi pururea fecioară,
Mărie!
Această *Rugăciune* nu trebuie să creeze impresia unui Eminescu poet creştin. Pentru că gîndirea lui

Eminescu este, prin excelenţă, gîndirea unui spirit ateu, pentru care mitul creştin are, ca şi miturile greceşti sau mazdeiste (v.combinarea lor în *Demonism*) numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creştin sau de altă natură) nu e, aşadar, pentru Eminescu, decît o proiecţie a gîndirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea. Ca şi Arghezi mai tîrziu, Eminescu a reţinut însă din mitul creştin cîteva elemente care au devenit, in opera sa, vocabule ale discursului poetic. Imaginea unui Cristos părăsit de Tatăl ceresc (mai puţin patetică şi mai puţin umană decît aceea, argheziană, din *Duhovnicească*) se asociază cu ideea generală a divorţului dintre mit şi credinţă *(Dumnezeu şi om, Christ),* sau cu imaginea de spirit părăsit de Idee *(Ideea m-a lăsat...)* a lui Napoleon din *Memento mori.* Măria însă, miraculoasa imagine mitică a feminităţii ce răscumpără păcatul Evei, cumulînd

funcţiile de „pururea fecioară",de mamă divină (prin imaculata concepţiune) şi de goetheean etern-feminin, este pentru Eminescu un mit central, simetric şi compensativ celui al demonului (sau al gîndirii damnate), fapt dovedit, dealtfel, prin frecvenţa numelui de Măria în onomastica feminină eminesciană. Urmărind sugestiile acestei onomastici, valoarea de „cuvînt" pe care mitul o comportă în vocabularul poetic general ne apare ca evidentă şi, ca atare, nu aspirăm să o motivăm biografic nici măcar în cazul, arhicunoscut, cînd *Cleopatra* (cu atît de dramatic latine rezonanţe în colateralele *Odei)* ştim că nu e regina Egiptului decît după ce a fost, printr-un joc (onomastic) al hazardului, dorita Cleopatra Poenaru:

Lună dulce-aifost în acea plăcută Sfîntă noapte cînd Cleopatra tristă (cînd suspina Cleopatra)[1]®.

Şi, atunci cînd destinele eroilor eminescieni nu sînt guvernate de înţelepciune şi poezie, de o moartă Sofia şi de o agonizantă Poesis, *Geniu pustiu*), nu sînt oprite, o clipă, de o insignifiantă Lila, care n-are decît nevinovăţia plicticoasă a crinului, sau nu sînt modificate de voinţa imperială a unei Cezare *(Avatarii faraonului Tlă, Cezara),* ele vor fi mîntuite, în cele din urmă, de o etern prezentă Mărie *(Sărmanul Dionis, Strigoii,* • variantele romanului *Geniu pustiu[n)]* etc). *Rugăciunea* lui Eminescu nu e, aşadar, o rugăciune creştină către divinitatea feminină benefică, celebrată mai ales în ritul catolic, ci e, mai mult decît o rugăciune, un *descîntec,* un descîntec de coborîre, ca cel al Cătălinei din *Luceafărul* („Coboară-n jos, luceafăr blînd..."), sau ca cel, deja amintit, din *Peste codri sta cetate* (Vino-n vale, vino-n vale")

„Descîntecul de coborîre" ni se pare a fi formula rituală spre care poezia eminesciană aspiră. El este structura materială prin care Ideea primeşte *trup* verbal, trecînd nu prin conştiinţă, ci prin structurile ritmice cosmotice ale subconştientului. De aceea, tehnica „exterioară" eminesciană ne apare ca o tehnică a descîntecului, de aceea *Luceafărul* nu

ni se pare „laborios", ci riguros ca o vrajă, de aceea antumele „neptunice" nu ni se par inferioare expresiei poetice necenzurate din postumele „plutonice"[12'] - căci poezia nu ni se pare înrudită cu libertatea universalei confuzii care duce spre nebunie, ci cu puterea cosmotică a descîntecului.

Putem vedea în tehnica poetică o preocupare convenţională doar atîta timp cît ea apare ca tipar al „dicţiei înalte" pentru „idei" sau „sentimente" traductibile şi într-un alt iimbaj, aşa cum se întîmplă în literatura paşoptistă. Poezia paşoptistă e un mod de a „orna" discursul politic, transformîndu-l în discurs poetic, în timp ce poezia eminesciană e un descîntec ce pune în ecuaţie „poetică" lumea. în începuturile ei, versificaţia poetică este tributară, evident, celei paşoptiste şi comportă ca atare, caracteristicile unui discurs ce ornează (prin ritm, rimă şi, mai ales, prin tropi) realitatea unanim perceptibilă, evidenţiindu-i potenţialităţile „poetice". E o observaţie curentă a criticii, de la Ibrăileanu[13'] şi, mai apoi, T.Vianu[14'], faptul că poezia lui Eminescu trece de la stilul *Image* al primei perioade la economia de figuri poetice a poemelor de maturitate. în fond, nu ar trebui să vedem în această evoluţie o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute „simplicităţi" a discursului poetic (o atare „simplicitate" e, dealtfel, iluzorie[15'], ci o evoluţie de la figurile de stil spre *figurile de structură* (în limbaj consacrat, spre *figuri gramaticale*[16'] sau spre aparent tradiţionale structuri metrice fixe.)

Am văzut că poezia din tinereţe a lui Eminescu îşi asumă lexicul poetic paşoptist (combinaţie de limbaj mitologic clasic şi elan poetic romantic), căruia îi descoperă şi îi restituie însă motivaţia de profunzime în modelul cosmologic platonician, începînd cu poema *Ondina.* Din această perspectivă, fiecare epitet este o determinare materiaJă a ideii; fiecare comparaţie e un efort de a echivala două ordini (reală Şi ideală) ale existenţei. Stilul *image* îşi are motivarea psihologică şi ideologică în viziunea platoniciană care postulează realitatea Ideii (de unde epitelele morale pentru termeni fizici, analizate de T.Vianu[17']. în clipa în care se petrece o mutaţie ontologică fundamentală, adică în clipa în

care divinul e echivalat cu nefiinţa (sau nedeterminarea), în limbajul poetic eminescian devin active valorile negative[181], în care T. Vianu vedea o trăsătură caracteristică a stilului poetic al lui Eminescu[191].

Nimic mai semnificativ pentru virtuţile limbajului poetic eminescian de maturitate, decît o comparare cu limbajul lui Heliade, precursorul celebrat în ode de tinereţe. Spre a capta imaginea universului preexistent în gîndirea divină, Heliade încearcă în *Anatolida* să frîngă limitele limbajului nu dezvăluindu-i (sau modificîndu-i) structurile gramaticale, ci desfiinţînd limitele (oricum, nu logice, ci convenţionale) ale lexicului. Spre a zugrăvi paradisul, Heliade, care respectă structura gramaticală a frazei româneşti, revoluţionează (din păcate, fără

consecinţe) lexicul nostru poetic, creînd, prin experiment, un limbaj ne-natural, aşa cum ne-natural (sau supra-natural) e şi paradisul din *Anatolida:*
Pe muntele de aur, în stînci de adamante, Cu pulbere de stele, verzii de imortali, Umbrit de codri-eterii, florat de amarante Şi unde se dezvoltă virtuţile florali
*Cereşti, eterii trombe în spaţiuri răsună, Puteri, tării de angeli svol repezi.....^*
Limbajul Ideii este, aşadar, pentru Heliade (după cum va fi, cu un simţ poetic superior, pentru Nichita Stănescu), un limbaj al rădăcinilor primordiale, ceea ce dă o motivaţie poetică etimologismului heliadist. Acelaşi limbaj al Ideii în starea de Absolut (echivalentă, hegelian, cu starea de nefiinţă) se traduce la Eminescu prin limbajul curent, trecut însă în formă pur negativă - căci nefiinţa ca nedeterminare însemnează supracategorial, însemnează nu rădăcina primă a verbului, ci negarea lui:
Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor, Nici sîmburul luminii de viată dătător,
194
Nu era azi, nici mîine, nici ieri, nici totdeauna....
(Rugăciunea unui dac)
La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă
(Scrisoarea I)
Căci unde-ajunge nu-i hotar Nici ochi spre a cunoaşte, Şi vremea-ncearcă în zadar Din goluri a se naşte
Nu e nimic şi totuşi e O sete care-l soarbe...
(Luceafărul)
Tehnica poetică eminesciană evoluează astfel de la limbajul *image* al primei etape (care prinde determinările materiale aie ideii sau structurile ideale ale materiei) spre formule supracategoriale, negative în ordinea gîndirii logice, spre o tehnică de i-realizare a obiectului (pe care am urmărit-o în capitolul dedicat eroticii) sau spre versul liber, utilizat (ca o expresie a libertăţii spiritului demonic) în cea de a două etapă a creaţiei. Postumele, care îi creează lui I.Negoiţescu impresia superiorităţii libertăţii plutonice faţă de discursul neptunic, inteligibil şi convenţional, nu ne apar drept etapele originare şi autentice ale unui proces de creaţie care ar fi, în întregul lui, un proces de convenţionalitate şi degradare a viziunii poetice originare. Majoritatea poemelor eminesciene în vers liber (caracteristice etapei pe care am numit-o demonică a creaţiei sale) nici nu sînt transcrise ulterior, în antume, în vers clasic *(Fata în grădina de aur* nu e o variantă, ci un poem complet independent faţă de *Luceafărul* etc).
Tehnica i-realizării şi limbajul supracategorial al negaţiei ar caracteriza astfel, în raport cu limbajul poetic *image* al începuturilor, a doua etapă a creaţiei eminesciene, etapa negării demonice a modelului cosmologic platonician.
195
Dar, chiar în manuscrise, poemele mari de structură romantică, scrise în vers liber şi mizînd pe imagini mitice totalizatoare, apar doar pînă spre 1876. în cea de a treia perioadă de creaţie, cea a unei viziuni tragice asupra lumii, poezia devine (prin metru -adesea, ritm antic-, prin rimă şi prin înlocuirea liberelor figuri de stil cu figuri gramaticale, lipsite de libertate, vizînd structura poemelor) un text care tinde spre rigoarea şi coerenţa magico-matematică a descintecului. Iată, de pildă, structura elegiei erotice *Şi dacă...* publicată în 1883, întreaga poezie conţine un singur epitet) norii *deşi)* şi dacă ne-am încăpăţîna s-o urmărim pe linia de analiză a limbajului ornat, ea ne-ar apărea ca un text total apoetic. Cele trei strofe se structurează aproximativ simetric în 2 (1) propoziţii subiective, o regentă (straniu redusă la expresia pură a existenţei: *E)* şi două finale (în unele analize lingvistice tratate ca predicative). Structura unică (subiectiva -vizînd existenţa naturii-, regenta -vizînd existenţa pură-, finala -vizînd existenţa spiritului-) stabileşte un raport de dependenţă între două ordini ale existenţei (natură - gîndire):
Şi dacă ramuri bat în geam Şi se cutremur plopii, E ca în minte să te am Şi-ncet să te apropii.
Această dependenţă e subliniată prin mişcarea, deja comentată de noi, a *oglindirii:* „baterea" ramurilor în geam, oglindirea stelelor în lac sau a lunii în luciu sînt acţiuni-subiect, care declanşează etenizarea, prin reflectare în gîndire, a imaginii iubirii, asociată trecătorului tremur al plopilor, dar şi eternului joc al luminii astrale în oglinzile acvatice. Dacă vom considera tropii (expresii ale asocierilor libere ale fanteziei) ca impulsuri „solistice" ale limbajului, întreaga operă de maturitate a lui Eminescu, în care economia extremă a figurilor e compensată fie de prezenţa figurilor gramaticale, fie de cea a unui metru extrem de riguros (ca cel antic din *Odă*) ne va apărea, în termeni muzicali, drept expresia unui limbaj *obligat,* opus limbajului liber, romantic din poeme ca *Mureşanu, Demonism,*
196
într-o lume de neguri etc. în termeni muzicali, un concert cu pian (vioară sau un alt instrument) obligat este un concert în care instrumentul citat, tradiţional instrument solist, îşi pierde libertatea solistică şi devine element constitutiv al ansamblului instrumental. Instrumentul „obligat" din concertele modeme reface, la un alt nivel tehnic şi pe alte baze ontologice, destinul prototipului său[2!>] din vechile *concerti grossi* - şi concertul modern recompune -după etapa romantică a libertăţilor şi virtuozităţilor solistice - vechea imagine a coincidenţei solist-ansamblu sau, mai precis, originara fuziune, nedesprindere a unei voci privilegiate din ansamblul vocilor

lumii[22]'. O asemenea structură caracteristică limbajului obligat reprezintă simetria sintactica aproape perfectă din *Şi dacă ...*

Subiectivă - Subiectivă
\ / Regentă
Finală-Finală
Subiectivă

i Regentă
Finală
Subiectivă
Consecutivă Regentă

I Finală

O asemenea structură riguroasă o reprezintă şi premisa metrului antic din *Oda* asupra căreia ne vom opri, nu înainte de a sublinia faptul că această tendinţă spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o nostalgie a *limbajului universal,* limbajul de pure formule matematice[23]'. Astfel, evoluţia limbajului poetic eminescian poate fi schiţată pornind de la limbajul romantic, individualizam prin virtuţile „solistice" ale tropilor, trecînd prin limbajul supracategorial al negaţiei şi prin cel „obligat" ai figurilor gramaticale, spre limbajul universal al purelor categorii apriorice, care au eliminat, dintr-însele, întreaga materie, limită ultimă a limbajului care ajunge să se nege pe sine şi dincolo de care gîndirea se întunecă, în nebunie. Ce importanţă mai are acum care sînt bazele fiziologice ale bolii, cînd adevărul ei adînc, nici ereditar, nici „contagios", e cel al depăşirii limitelor categoriale ale gîndirii? Se poate vorbi de caracterul ereditar sau de modul ce a declanşat cumplita suferinţă[24]' din care se naşte *Luceafărul* (aşa de puţin „laborios", aşa de necesar într-o

197

ordine, superioară, a existenţei întru limbaj) sau *Oda^l* Poţi fi condamnat ereditar sau nu poţi fi contaminat cu germenii unei boli a universalităţii, care s-ar putea chema dezmărginire? Avem oare dreptul să alegem, aşa cum fiecare dintre noi o face -fie şi inconştient-, superbul portret eminescian de tinereţe, portretul vienez, cel al unui nespus de pur şi de frumos exemplar uman sortit să suporte, zece ani mai tîrziu, nebunia care îi tulbură privirile limpezi, durerea peste care trece, în nebunie, euforie? Evident, dreptul acesta -ca şi dreptul la limba română pe care o folosim din zori pînă în amurgul conştiinţei fiecăruia dintre noi- ne este dat ca dreaptă moştenire a lui, a celui crucificat în gînd, în trup şi în limbă, a celui care s-a retras în nebunie atunci cînd a devenit insuportabilă povara gîndului menit să susţină lumile în fiinţă [26].

Mai mult decît oricare dintre poeziile eminesciene, *Oda* (în varianta ei iniţială e o autentică odă către eroul ideii care e Napoleon, în varianta ei finală o odă a suferinţei, care devine o rugăciune a stingerii) poate marca simbolic evoluţia unei gîndiri ce se substituie gîndirii divine, creatoare de zei şi de istorie.

în 1873-l874 vorbeşte, prin *Odă,* glasul Cezarului modem, Napoleon, care cumulează însă trăsăturile eroului romantic de excepţie[27]. Destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decît o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur şi atotputernic.nu „se miră" de nimic şi se recunoaşte, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reţinem, din această primă variantă a Odei, asocierea eroului cu spaţiul titanian al măriii[28] şi să reţinem de asemenea, un al doilea element caracteristic: acţiunea istorică apare ca o mişcare de *oglindire* a eroului în mulţime; istoria este oglinda în care eroul primeşte chip şi se contemplă pe sine:

Ai murit tu? Lumea şi astăzi n-o crede înfăşurat în mant'ai coborît piedestalul Ş-amestecat în popor l-au mişcat cu putere
Ochi-ţi imobili.
Apoi sătul de icoana-ţi, de tine singur (s.n.) Te-ai reurcat pe scări de marmură albă....[29]'

198

într-un al doilea grup de variante, datat de Perpessicius 1879, Oda către Napoleon devine o odă către propriul spirit, înţeles ca spirit poetic.Asocierea Eu-mare (sau Eu -codru) trece, ca atare, din registrul realului (destinul „insular" al lui Napoleon) într-un registru al destinelor ficţionale, care sînt caracteristice poetului şi poeziei:

Parcă născut sunt în aproape de valuri Leagăn avînd ţărm înspumat şi rece Jur împrejur lin tremura pustiul Mijloc al mării
*
Exilat aici pe pămînt de jale Viaţa-mi păre-ostrov, răsărind din valuri; Un pribeag mă văd dominînd pustiul Mijloc al mării[3'9].

în îndelungata evoluţie a *Odei* în metru antic rămîne constant doar titlul şi metrul. Dedicată la început unui erou al istoriei şi al gîndirii active, adică lui Napoleon, Cezar al timpurilor moderne, dedicată mai apoi eroului limbii care e poetul, *Oda* devine, în varianta ei finală, o rugăciune de mîntuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de *erou* sau de *poet &* celui care reprezintă, pur şi simplu o imagine, prin nimic excepţională, a condiţiei umane. Chiar şi elementele aluzive care trimit spre o elegie erotică apar acum, integrate ansamblului *Odei,* ca o treaptă a inevitabilei iniţieri prin care spiritul, descins, prin fiecare dintre noi, în lume, trebuie să treacă înainte de a ne regăsi, pur, pe sine, în identitatea din începuturi. Părăsindu-şi „soclul" şi imobilitatea statuară a nedeterminării iniţiale, coborind în mulţime, oglindindu-se într-însa ca într-un *altceva* al

său,spiritul uman reface, în destinul său comun, destinul spiritului demiurgic. El se cunoaşte în *altul* (prin acţiune istorică, prin poezie sau prin iubire) dar se cunoaşte doar în măsura în care moare[32]'. Prin mişcarea *oglindirii, Oda* reface mişcarea divinului din *Scrisoarea I;* existenţa nu mai apare acum decît ca o proiectare a fiecărui existent într-un altul (ceea

199

ce întemeiază ontologic erotica) iar odihna visată a morţii, odihna refuzată lui Hyperion dar conjurată, în numele condiţiei umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei,* poate fi recuperată, la nivel individual, prin „reîntoarcerea în sine" cu preţul ruperii şi apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea fiinţă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenţei, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată o elegie a risipirii în timp şi o rugăciune a reîntregirii fiinţei prin moarte.

Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o fiinţă cu destin romantic de excepţie; în varianta definitivă, *Oda* nu mai e expresia condiţiei eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiţiei umane. Şi, poate de aceea, deşi pare o rugăciune de intrare în nefiinţă

(Ca să pot muri liniştit pe mine
Mie redă-tnă!),

ea rămîne, de fapt, o *Odă* fiinţei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului.

NOTE

1. Evoluţia de la odă la siegie, în D.Popovici, *Op.cit.,* p.3O3.
2. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.m.p. 119-l20.
3. Asupra cărora, v.I.M.Lotman, *Lecţii de poetică structurală,* traducere Radu Nicolau, prefaţă de Mihai Pop. Buc, Univers, 1970, capitolul *Repetabilitatea elementelor inferioare.*
4. „Dacă acum, încheind, ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfei de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem cu toată sinceritatea : aproape nici una. Şcoala o cere şi trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăşi" (G.Căiinescu, *Opere,* XIII, p.643). Cît despre *Odă,* ea este, pentru G.Căiinescu, „o urmare neînsemnata a unor studii harnice de versificaţie latină, făcute pe temeiul lui Horajiu" (*Opere,* XII.p.365).
5. *Cum pe dulcea-i liră Horaţiu cîntă înăoind 'in vers adonic limba-i încercat-am barbarizînd în graiul Traco-romanic (Opere,* ed. Perpessicius, vol.III, p.123)
6. M.Eminescu, *Dicţionar de rime,* ediţie îngrijită de Marin Bucur şi Victoria Ana Tăuşan, Buc, Ed. Albatros, 1976, pp.6O, 62, 67, 76, 82, 87, 119, 147, 154, 158, 160, 164, 166, 169, 365.
7. *Opere,* ed.Perpessicius, vol.V, p.668.
8. *Ibid.,* p.399; exerciţiile metrice, la p.399-406.
9. *Ibid.,* voi.VI, p. 114-l15. *lO.Ibid.,* vol.III, p. 119.
11. V.fragmentele publicate de Petru Creţia în *Manuscriptum,* 1977, nr.l, p.28-36.
12.1.Negoijescu, *Poezia lui Eminescu*
13. *Eminescu - Note asupra versului,* în G.Ibrăilenu, *Mihai Eminescu,* Studii şi articole, ed. cit., p.124.
14. T.Viaim, *Epitetul eminescian,* în *Studii de stilistică,* ed. îngrijită cu studiu inmtroductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Buc, 1968, p.170-l75.
15. Despre imposibilitatea „limbajului direct" în poezie, v.Carlos Bousono, *Teoria expresiei poetice,* trad. Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Buc, Univers, 1975, p.107.
16. Asupra cărora, Roman Jakobson, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei,* în antologia *Poetică şi stilistică,* Orientări moderne, Prolegomene şi antologie de Mihai Nasta şi Sorin Alexandrescu, Buc, Univers, 1972, p.359-369. -
17.T.Vianu, *Epitetul eminescian...*
18. Procedeu urmărit de Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu,* p.60-66; Constantin Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin ai culturii româneşti,* Buc, Ed.Emine&cu, 1975, p.56-57.Despre negaţie ca formă de expresie a absolutului în filosofia indiană, Sergiu Ai-George, *Limbă si gîndire în cultura indiană.* Introducere în semiologia indiană, Buc, Ed.Şt. şi enciclopedică, 1976, cap. *Funcţia particulelor negative* şi în special p.116.
19. T. Vianu, *Expresia negaţiei în poezia iui Eminescu,* în *Studii de stilistică* , ed. cit., p.18l-l90.
20. Heliade, *Anatolida,* în *Opere,* vol.I, *Poezii,* diţie critică de Vladimir Drimba, Studiu introductiv de Al. Pini, Buc, E.P.L. 1967, p.264,265.
21. Pentru pian, clavecinul în concerti grossi.
22. Ar fi oare abuziv să raportăm această tendinţă a limbajului poetic eminescian la aceeaşi, deja citată, poetică a lui Thomas Mann, care regăseşte rigoiile originare ale iimbajului muzical abandonînd (cu conştiinţa rupturii dramatice) în individualismul burghez şi idealul său cultural cristalizat în Renaştere?
23. „Limba universală, Limba de formule, adică de funcţiuni ale celor trei unităţi: timp, spaţiu., mişcare", în fragmentele publicate de D.Vatamaniuc în Manuscriptum, 1977, nr. î ,p.41.
24. Migrenele care premerg dedsnsarea bolii, îuspăimîntîndu-l pe Russu-Sirianu („Smulge-mi capui" şopteşte Eminescu, extenuat de durere), se transformă, în timpul bo'.ii, în obsesia că cineva vrea să-i fure comoara ascunsă

200

201

în cap (Mărturiile lui Russu-Sirianu comentate de George Munteanu, *Hyperion,* I. *Viaţa luiEminescu,* Buc, Minerva, 1973, p.275.
25. Pentru Nichita Stănescu, primul vers al *Odei* „prin sintaxa lui ciudată (...) trebuie neapărat să corespundă unei molecule existentă în materie" (*Canea de recitire,* p.41).
26. Poate de aici starea de eliberare, de euforie, a lui Eminescu în timpul bolii.
27. *Opere,* ed. Perpessicius, vol.IH.p. 116-l17.
28. *Ibid.*
29. Comentariile asupra cadrului titanian în D.Popovici, *Op.cit.,* p.303-307.
30. *Opere,* ed. Perpessicius, voi.III. p.117.
31. „Dar nu viaţa care se fereşte de moarte şi care se prezervă pură de distrugere, ci aceea care suportă moartea şi se păstrează în ea este viata Spiritului. Spiritul îşi cîştigl adevărul său numai întrucît el se regăseşte în ruperea absolută" (Hegel, *Fenomenologia spiritului,* ed. cit., p.25.

NOTĂ ASUPRA **EDIŢIEI**

Ediţia de faţă reproduce textul integral al studiului apărut la Editura Minerva în 1978, sub titlul *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,* restituindu-i totodată titlul original, *Eminescu - poet tragic.* Textul a fost stabilit pe baza dactilogramei păstra te de Ioana Eni. Petrescu (exemplarul - martor al celui înaintat Editurii Minerva), care numără 235 pagini, inclusiv notele şi cuprinsul, corectate de autoare în întregime. Manuscrisele rămase de la Ioana Em. Petrescu nu conţin nici o altă variantă de redactare a cărţii. Confruntând paginile acestea cu volumul din 1978, am constatat că singura modificare majoră, adusă de editori, priveşte titlul. în rest, omisiunile din prima ediţie sunt mai puţin importante, întrucât - cum se poate vedea - ele nu au alterat sensul textului. Croşetele din cadrul citatelor date de autoare în text îi aparţin. La rândul nostru, am pus între croşete fragmentele care, prezente în manuscris, nu apar în prima ediţie. în cazul ezitărilor de ordin stilistic ori terminologic, puţine la număr şi acestea, am preferat întotdeauna varianta dactilogramei (sistematic, de **pildă,** Ioana Em. Petrescu scrie "însemnează" unde în ediţia din 1978 se tipăreşte "înseamnă").

Mulţumim şi pe această cale domnului profesor Liviu Petrescu. pentru generozitatea cu care ne-a încredinţat toate documentele necesare realizării ediţiei de faţă.

IOANA BOT

CUPRINS

Modele cosmologice 5
Pitagora şi muzica sferelor - Platon şi sufletul lumii - 3ţ şi universul ca mecanism - Valoarea ontologică a modelelor cosmologice - Modele cosmologice adoptive - Romantismul şi modelul cosmologic platonician - Etapele creaţiei eminesciene şi succesiunea metodelor cosmologice.
. Universul paradisiac 17
„Bardul" şi idealul mesianic al poeziei - Mitologie Poetică eminescianâ: Heliade şi Andrei Mureşanu - Mesianismul poetic şi modelul cosmologic platonician al literaturii paşoptiste - *Ondina:* motive poetice asociate modelului cosmologic platonician - Lumina - Muzica sferelor Iubirea şi femeia ca imagine a Ideii - Topografia mitică a universului şi erosul ca daimon în *Sara pe deal* - Topografia tică a universului şi consubstanţialitatea gîndirii umane şi vine în *Povestea magului călător în stele* - Persistenţa guraţiei poetice „paradisiece" în creaţia ulterioară a lui Eminescu.
'.. Conştiinţa istorică **şi drama înstrăinării spiritului timp** 42
Timpul echinoxial şi punctul de solstiţiu
1. **înstrăinarea** ..,.....43
Uitarea - Dedublarea - Biserica ruinată - „Melancolia" şi percepţia iialucînatorie a irealităţii lumii - Codrul ca templu cosmic - Codru şi salon.
2. Criza comunicării.
Sterilitate şi ironie..... 51
Gîndirea mitică şi gîndirea critică - Poezia: de la

limbaj natural al mitului, la „joc cu „Epigonismul" şi ironia romantică - Ironii, nesubstanţialitate a lumii - Arta şi noua stare *O,* - Eminescu şi Hegel - Conceptul eminescian de între poetica expresivă şi poetica obiectivă - Simbolurile poeziei: oglinda de aur şi hieroglifa * Demonul creaţiei şi visul apolinic al formei - EUţ impersonal eminescian şi eul liric în accepţia llţj Nietzsche ^Actul creator ca sacrificiu: sculptorul orb şi muzicianul surd - Poezia şi sterilitatea gîndin contemporane - Degradarea limbajului comunicării *k* aspiraţia spre limbajul universal al formul*' matematice - Neîncrederea în cuvînt.
3. **Daimon** şi demon ..... f;
Daimon şi *genius* - Demiurgul ca daimon - Conotei etice: demiurgul ca voinţă de a fi - Eroii demonici tib reflqft al răutăţii divine - Voinţa de putere şi condijk de „gem®u" - Demonia cunoaşterii şi nostalgi paradisului pierdut - Cei cu stea moartă.
IV. **Universurile** compensative..... 8:r
Ceremonialul social ca fugă de timp - *Convenţii farsă, mască, vorbă* - Recuperarea timpului'echinoxial.
1. Poezia .....'.....9.
Odin şi poetul: recuperarea spaţiului mitic şi *O* publicului divin al poeziei - Poezia ca vis apolinic: *seninul* şi *noaptea clară* - Surîsul zeilor -*{Mureşanu'* recuperarea substanţei poeziei - „Gîndire trează" ş; „gîndire

fermecată" - Somnul şi „regia gîndiri. nenfiinţate" - Starea de farmec - Cornul de aur şi universul oniric - Chipul - Cîntarea.
2. Somnul şi moartea ..... lOj
Somnul şi eliberarea gîndirii - Visul ca s intermitentă de genialitate - Visul şi recuperarea star de farmec - Visurile lui Toma Nour - Structura oniri a spaţiului în *Făt frumos din lacrimă* - **Somnul**
^1 iubirea - Moartea „caos de lumină" - Visul nefiinţ» ,
t
Mureşanu şi *Rugăciunea unui dac* - Moartea ca
aparenţă în *Avatarii faraonului Tlă* - Moartea ca
<fil % \ recuperare a patriei cosmice în *Mai am un singur dor*.
" \ 3. Magia 112
I Aventura metafizică a lui Dionis - Monologul interior / - Libertatea şi limitele gîndirii - Eroare şi nefiinţă -| Cuplul ca idee salvatoare - Structura onirică a I spaţiului - Cromatism oniric şi eromatism simbolic. I **4. Sentimentul Patriei**
j şi sensul istoriei 120
| Mitul Romei în cultura română - Dacismul paşoptist
1 - Cele trei vîrste ale istoriei naţionale în concepţia lui
i Eminescu - Vîrsta mitică: Dacia în *Memento mori* -
\ Decebal ca dramă sacră - Vîrsta eroică: statul natural
\ din *Scrisoarea III* - Vîrsta înstrăinării şi funcţiile
' satirei.
5. Iubirea..... 129
Imagini platoniciene: femeia, întrupare a gîndirii divine - Angelitâtea - Visul apolinic: Statuia şi icoana - Iubirea ca negare de sine - Idilele: iubirea ca reintegrare cosmică - Structura mitică a idilelor -Femeia - oglindă - „Făptura minţii mele" - *Diana* -Mem'oria creatoare : *Sonete* - Anamnesis (elegiile).
V. Oglinda de aur..... 151
Divinul ca nefiinţă în *Memento mori* - Proletarul şi Cezarul - Nefiinţa şi „fiinţa ce nu moare" - Cosmogonia ca determinare a divinului *(Scrisoareaa I)* - Oglinda şi oglindirea - Oglinda magică - Raporturi ontologice şi raporturi epice în *Luceafărul* - Cezarul.
VI. în metru antic..... 187
„Tehnică" şi discurs poetic - Rimele - Structuri metrice - Versul ca „descîntec de coborîre" - Evoluţia limbajului poetic eminescian - Variantele *Odei* şi etapele . creaţiei eminesciene.